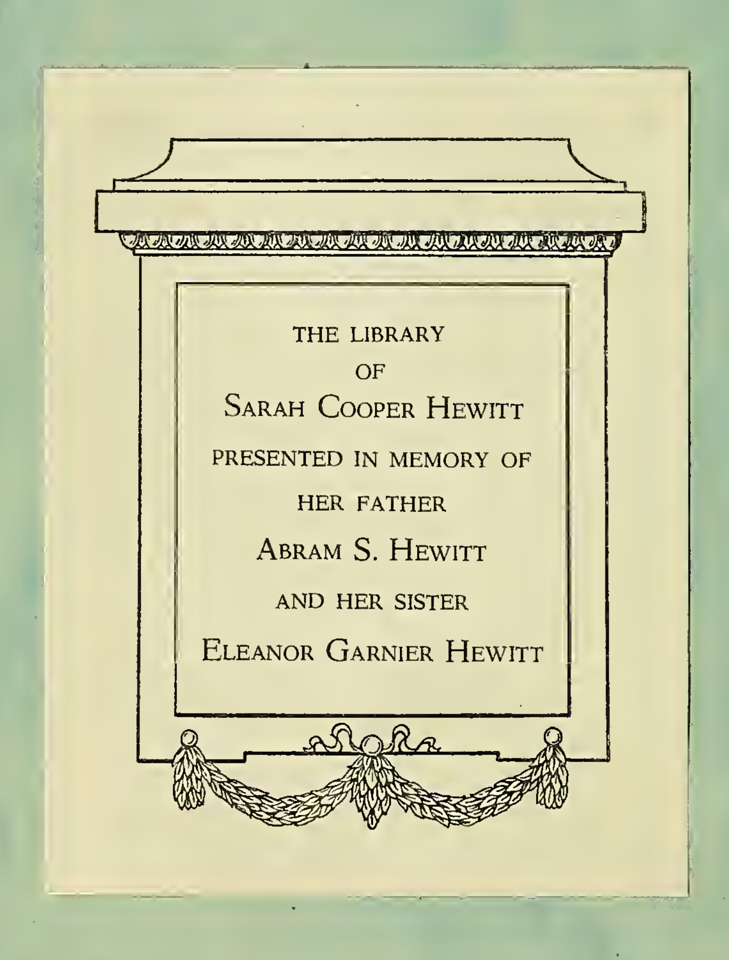






LES

MUSÉES DE MADRID

LE PRADO — SAN FERNANDO — L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS, A. DE LOSTALOT, LÉOPOLD MABILLEAU
MAURICE MAINDRON

OUVRAGE ORNÉ DE VINGT-DEUX EAUX-FORTES HORS TEXTE

ET DE

SOIXANTE-DEUX GRAVURES DANS LE TEXTE



PARIS

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

8 — RUE FAVART — 8

1896


LIBRAIRIE ARTISTIQUE & LITTÉRAIRE
FOULARD
7, QUAI MALAQUAIS
PARIS

LES

MUSÉES DE MADRID

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.



Velasquez pinx — L. Muller s.

LES MÉNINES
(Musée du Prado)

[illegible] — Imp A Salmon & Ardail Paris

LES

MUSÉES DE MADRID

LE PRADO — SAN FERNANDO — L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS. A. DE LOSTALOT
LÉOPOLD MABILLEAU, MAURICE MAINDRON

OUVRAGE ORNÉ DE VINGT-DEUX EAUX-FORTES HORS TEXTE
ET DE
SOIXANTE-DEUX GRAVURES DANS LE TEXTE



PARIS
BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*
8, RUE FAVART, 8
—
1896

LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

I

FORMATION DU MUSÉE.


UCUN musée public n'existait en Espagne avant le règne de Ferdinand VII. Toutes les merveilleuses peintures, ainsi que les sculptures et les objets d'art qui sont entrés depuis dans la formation du Musée du Prado, appartenaient au seul patrimoine royal et servaient uniquement à l'ornement des palais de Madrid, de l'Escurial et des diverses résidences d'Aranjuez, de San-Ildefonso, du Pardo, de la Zarzuela, de la Torre de la Parada et de la Quinta.

Commencé sous Charles III par l'habile architecte Villanueva et continué sous Charles IV, l'édifice, actuellement appelé *Musée du Prado*, était, dans la pensée de son fondateur, destiné à l'établissement d'un Musée des Sciences naturelles et non à une exposition permanente de peintures. Sa construction en général et ses divisions principales, l'insuffisance d'éclairage et la disposition mal orientée de plusieurs salles indiquent assez que telle n'avait pu être sa destination primitive. Il n'y a d'ailleurs nulle apparence, non plus qu'aucune trace dans les archives publiques, qu'un musée de ce genre, ouvert à tous, soit entré dans les projets de Charles III, pourtant homme de progrès et libéral, encore moins de son successeur Charles IV.

Particularité piquante, c'est à Joseph Bonaparte, « *el rey intruso,* » comme disent les Espagnols, que revient l'honneur d'avoir conçu, mais non exécuté, le projet de création à Madrid d'un tel établissement. S'inspirant de la loi votée en 1793 par la Convention Nationale et qui avait créé le Musée du Louvre, Joseph Bonaparte, après avoir ordonné la suppression des ordres monastiques et la séquestration de leurs biens, au profit de l'État, avait d'abord prohibé, sous des peines sévères, l'extraction des richesses d'art de toute nature qui avait pris de grandes proportions, puis décrété le 24 août 1810, date de la publication à la *Gaceta oficial*, la création, au palais de Buenavista, d'un musée de peintures où viendraient prendre place les tableaux enlevés aux couvents et ceux qu'il pourrait être nécessaire, dans le but de compléter les Écoles, de distraire des anciennes collections royales.

Mais ce décret ne reçut point d'exécution et les luttes sanglantes, dont l'Espagne ne cessa plus d'être le théâtre, n'en expliquent que trop bien la cause. Tout le premier, et en vertu des ordres péremptoires de Napoléon, Joseph transgressa ses propres défenses relatives à l'enlèvement des ouvrages d'art, si mal obéies d'ailleurs par les généraux français, en faisant expédier à Paris, en 1813, deux convois emportant les principaux chefs-d'œuvre des écoles italienne, flamande, hollandaise et espagnole, spécialement choisis à cet effet par une commission composée des peintres Maella, Goya et Napoli. Nous ne nous arrêterons pas à donner ici la liste détaillée des ouvrages, venus d'Espagne, et qui prirent place au Louvre pendant deux ans à peine, puisqu'ils furent restitués en 1815. Relevons seulement à notre avantage ce détail intéressant qu'un grand nombre de ces peintures, jadis placées dans des conditions tout à fait défavorables à leur conservation, arrivèrent à Paris dans le plus déplorable état; qu'elles y furent l'objet de rentoilages et de restaurations habiles et que l'Espagne elle-même se plaît à rendre justice aux soins intelligents qui ont sauvé de la destruction la plupart de ses plus précieux tableaux, ses Raphaël notamment.

A la suite de la réintégration de Ferdinand VII sur son trône, et à l'instigation de sa femme, Maria-Isabel de Braganza, qui aimait passionnément les arts, le projet de constituer un musée de peinture et de sculpture fut repris et le roi ordonna que l'édifice, commencé par Charles III et qui n'était déjà plus qu'une ruine, fût restauré et terminé. Il alloua pour ce travail une somme mensuelle de vingt quatre mille réaux, prise sur sa cassette. Le devis total des dépenses

s'élevait à sept millions de réaux. Une première inauguration de trois salles eut lieu le 19 novembre 1819 : elles ne renfermaient encore que trois cent onze ouvrages. Successivement, en 1821, 1828, 1830 et finalement en 1839, — et à cette dernière date sous la régence de Maria-Cristina, — s'ouvrirent de nouvelles dépendances et le nombre des tableaux exposés se trouva porté à mille huit cent trente-trois ouvrages, appartenant à toutes les Écoles.

Depuis lors, le catalogue du Prado s'est accru des *cartons* exécutés par Goya pour la fabrique de tapisseries de Santa-Barbara et qui sont placés dans une salle spéciale, au deuxième étage, et, en 1872, d'un grand nombre de tableaux des écoles italienne, flamande et espagnole, ancienne et moderme, choisis parmi les peintures provenant des acquisitions de l'État, ainsi que des confiscations opérées, en 1836, sur les communautés religieuses et conservées primitivenetm au *Museo nacional*, dans les locaux mêmes du ministère du Fomento. Ce dernier apport a élevé à deux mille cinq cent vingt-cinq le chiffre total des ouvrages maintenant exposés.

Le principal fonds du Musée du Prado est donc composé des tableaux provenant du patrimoine royal. Il ne serait pas sans intérêt d'indiquer ici par quelles acquisitions successives s'est constitué ce trésor d'art, qu'arrivèrent à réunir les princes de la maison d'Autriche.

Dans son ouvrage intitulé : *Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, M. Pedro de Madrazo, le savant auteur du catalogue du Musée du Prado, nous a fait connaître, d'après des documents tirés des archives de Simancas, quelques extraits des inventaires dressés à la suite de la mort d'Isabelle la Catholique, de Jeanne la Folle, sa fille, et de Charles-Quint. Nous lui emprunterons quelques curieuses particularités qu'il nous a paru intéressant de relever.

A sa mort, la grande Isabelle possédait environ 460 peintures, les unes sur bois, quelques-unes sur toile, d'autres sur parchemin et un assez grand nombre de pièces de tentures, brocarts, cuirs de Cordoue, toiles peintes et tapisseries à personnages. La plupart des peintures, quelques-unes réunies en forme de diptyques et de triptyques, représentaient des compositions religieuses, des saints, des saintes, auxquels la reine avait une particulière dévotion, des *Véroniques* et quelques portraits de personnages de sa maison. Ces peintures, en général d'assez petites dimensions, étaient enserrées dans des caisses, garnies extérieurement de drap et soigneusement fermées ; elles pou-

vaient être aisément transportées lorsque les rois catholiques, astreints par la politique et la guerre à de fréquents déplacements, se rendaient dans l'un ou l'autre de leurs palais de Séville, Madrid, Tolède, Ségovie ou Grenade ou encore dans quelque autre résidence plus modeste. Ces objets d'art, essentiellement mobiles, une fois tirés de leurs étuis et de leurs caisses, formaient alors, avec les pièces de tenture, la décoration des oratoires et de quelques panneaux dans les appartements disposés pour le couple royal. Rien donc ne ressemblait moins à ce que l'on appelle aujourd'hui une *collection*.

Quant aux peintures en elles-mêmes, elles étaient sans nul doute considérées par leurs possesseurs plutôt comme des objets propres à éveiller la piété que comme des créations rares, géniales et admirables en soi pour la beauté et la perfection de leur exécution ; du reste elles ne reproduisaient point encore de sujets profanes tels que la Renaissance italienne allait bientôt en introduire sous les règnes de Charles-Quint et de Philippe II. Quant à la personnalité de l'artiste, elle disparaissait entièrement derrière son œuvre, et s'il n'avait pris soin de la signer, son nom s'effaçait vite de la mémoire des possesseurs de sa peinture.

Rédigés avec une sécheresse de description irritante pour notre curiosité par des secrétaires fort ignorants des choses de l'art, les inventaires, — si tant est que des énumérations aussi arides puissent être qualifiées d'inventaires, — dressés à Toro en 1505, un an après la mort de la reine catholique, ne nous révèlent que très parcimonieusement quelques noms d'artistes et ne désignent que sommairement les sujets représentés. On entrevoit cependant, par le choix et la nature de ces sujets, qu'à l'exception de quelques enluminures et peintures sur bois, indiquées dans ces écritures comme d'origine grecque, c'est-à-dire byzantine, la plupart des tableaux et portraits qui y figurent ont dû être exécutés par des artistes flamands. L'inventaire en nomme tout juste deux : *Jeronymus*, qui a signé ainsi une *Madeleine* ou une *Sainte Marie l'Égyptienne* et *Michel*. Vraisemblablement le premier n'est autre que Hieronymus Van Aeken, ou Jérôme Bosch ; quant au second, dont le véritable nom est encore entouré d'obscurité, on sait qu'il était flamand et qu'il occupa l'emploi de peintre en titre d'office de la reine Isabelle. Son nom se retrouve fréquemment, tantôt écrit *Michiel* et tantôt *Miguel*, sur les inventaires de Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, et de Charles-Quint lui-même.

A son décès, la reine Jeanne, morte à Tordesillas où elle vécut enfermée jusqu'en 1555, ne laissa de ses acquisitions propres, que 32 peintures. Dans le nombre, l'inventaire, encore très laconiquement rédigé, désigne divers triptyques, enrichis d'orfèvrerie et de pierres précieuses, l'un d'eux timbré aux armes d'Angleterre et de Flandre; deux tableaux sur bois représentant la *Véronique* et le *Crucifiement*, avec des légendes françaises; un troisième tableau où est figurée la *Vierge allaitant l'Enfant*, et portant les armoiries d'une maison flamande; un grand triptyque formé de peintures et de sculptures, avec les armes de Castille et d'Aragon, représentant, en haut-relief, au centre, la *Naissance de Jésus* et sur les volets les peintures de *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jean Évangéliste*. Relevons encore dans cet aride document la mention d'un tableau d'enluminure, timbré des armoiries royales, où figuraient la *Vierge et l'Enfant avec sainte Isabelle et une dame flamande agenouillée*. On note parmi les portraits plusieurs représentations de la reine Isabelle, peintes sur bois, et deux portraits d l'infortunée *Catherine d'Aragon*, femme de Henri VIII.

M. de Madrazo n'a pu parvenir à reconstituer l'ensemble, même approximatif, des peintures que possédait Charles-Quint. On sait seulement avec certitude qu'en outre de celles qu'il hérita de sa mère et de son aïeule, Marguerite d'Autriche lui laissa à sa mort une centaine de tableaux dont elle avait elle-même rédigé l'inventaire où figurent les noms de Jan Van Eyck, de maître Rogier (Van der Weyden), Jean Foucquet, Dirick (Thierry Bouts?), Jan Gossaert, Jacques de Barbary, Hans Memling, Jérôme Bosch et de ce maître Michiel dont nous avons parlé plus haut. De ces précieux ouvrages, réunis dans les princières demeures de Marguerite à Malines et Anvers, aucun, croyons-nous, non plus que ceux que Charles reçut de l'héritage de son père Philippe le Beau et de son aïeul paternel Maximilien 1er, ne fut apporté en Espagne.

Lorsque l'Empereur-roi, abdiquant ses couronnes, se retira au monastère de Yuste, il y emporta quelques tableaux de sainteté et des portraits de personnages de sa famille, en laissant d'autres dans la forteresse de Simancas sous la garde de ses serviteurs Joan Sterch et François Mengale. Les inventaires en ont été publiés, d'après les documents originaux conservés aux archives de Simancas, par M. Gachard et après lui par W. Stirling. Parmi les peintures qui se retrouvèrent au couvent de Yuste, après la mort de Charles-Quint, se rencontrent plusieurs tableaux de Titien, faisant aujourd'hui partie du Musée du Prado, ainsi que quelques portraits par Antonio

Moro, et divers sujets religieux de la main de l'énigmatique maître Miguel. Ce sont là les seuls artistes qui soient nominativement désignés dans les inventaires. Quant aux nombreux tableaux de batailles et de représentations de villes que l'Empereur avait fait exécuter pour la décoration du Pardo, par Jean-Corneille Vermeyen, auteur des cartons pour la suite de tapisseries de la *Conquête de Tunis*, encore conservées à Madrid, ils restèrent en place et périrent dans l'incendie qui dévora cette résidence en 1604.

Philippe II, qui partagea la passion de son père pour les ouvrages de Titien, qui fut le Mécène de Michel Coxie, d'Antonio Moro, de Sanchez Coëllo, de Castello le Bergamasque, de Romulo Cincinnato, de Patricio Caxès et de toute la légion d'artistes italiens employés par lui à la décoration de l'Escurial, contribua largement à accroître les richesses d'art possédées par sa maison en même temps qu'à répandre parmi ses sujets le goût, sinon l'intelligence, de la peinture. C'est là un mérite qu'il n'est que juste de relever chez ce sombre monarque. Il aimait les arts, particulièrement la peinture, et il le prouva en laissant vendre les bijoux et les joyaux de prix laissés par son père et en ne se réservant que les seuls tableaux. Un inventaire dressé deux ans après la mort de Philippe et conservé aux archives du Palais de Madrid, énumère 357 tableaux et portraits, répartis en différentes pièces de l'Alcazar et présentant déjà l'intérêt et toute l'importance d'une collection aussi riche que choisie. Parmi ces ouvrages où l'on relève les noms de Titien, Corrège, Sanchez Coëllo, Jérôme Bosch, Van der Weyden, la plupart figurent aujourd'hui au Musée du Prado. D'autre part, le roi avait déjà fait ses résidences favorites du Pardo et de l'Escurial qu'il avait décorées de portraits, particulièrement de Titien et d'Antonio Moro, mais dont on ignore le nombre. Des dons de tableaux et des copies d'œuvres célèbres lui furent offerts par les villes flamandes et par des princes régnants et, à diverses époques, lui-même prit soin de faire acheter, à la mort de plusieurs grands personnages de sa cour et étrangers, des ouvrages importants. Le catalogue du Musée du Prado enregistre quelques-unes de ces acquisitions.

Sous le règne de Philippe III, monarque aux idées étroites, plus adonné à la chasse et aux pratiques de dévotion qu'à la culture des arts, les richesses artistiques du royal patrimoine ne s'accrurent guère que des portraits exécutés par les peintres du roi, Bartolome Gonzalez, Antonio Rizi et Santiago Moran, de divers dons qui lui furent offerts par des personnes à son service ainsi que par la gouver-

nante des Flandres, l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, et du legs intégral de ses collections qu'avait fait au roi le comte Pierre-Ernest de Mansfeld. La plupart de ces ouvrages prirent place dans les salles du Pardo, ou bien allèrent décorer le palais de Valladolid, résidence habituelle de Philippe III. On y inventoriait après sa mort le chiffre respectable de 499 tableaux et portraits. C'est à Valladolid, en 1603, que le roi reçut l'ambassade envoyée par le duc de Mantone, Vincent Gonzague Ier, chargée d'offrir à Philippe et à son tout-puissant ministre, le duc de Lerma, divers présents consistant en chevaux, carrosse, arquebuses à secret, vases de cristal de roche et encore en tableaux que Rubens, qui accompagnait l'ambassadeur, était spécialement chargé de présenter. Nos lecteurs savent qu'à cette occasion et pour compléter le nombre des ouvrages offerts dont quelques-uns avaient été gâtés dans le voyage, Rubens peignit un *Héraclite* et un *Démocrite* aujourd'hui au Musée du Prado.

Le règne de Philippe IV, si désastreux pour la puissance espagnole, fut au contraire pour les arts, et plus particulièrement pour la peinture, une ère de splendeur et d'épanouissement. L'école nationale, alors à son apogée, compte toute une légion de glorieux artistes que Velazquez domine et dirige. Par ses soins, l'Alcazar et les résidences royales sont enrichies d'œuvres superbes et le trésor d'art du patrimoine s'accroît dans des proportions énormes. De toute part, affluent les dons de tableaux offerts à Philippe, par les courtisans ou acquis au dehors par ses ambassadeurs et ses vice-rois. A son imitation, les grands, les riches particuliers forment d'importantes collections; à Madrid seulement, Vicente Carducho, dans ses *Dialogos*, en énumère un certain nombre renfermant toutes des œuvres intéressantes.

On sait que Philippe fit acheter à Londres par son ambassadeur Alonso de Cardenas, lors de la vente des tableaux de Charles Ier, la *Perla*, de Raphaël, pour le prix de deux mille livres sterling, une peinture d'André del Sarte représentant un *Sujet mystique* pour deux cent trente livres, la *Vénus* de Titien pour cent soixante-cinq livres, une *Sainte Marguerite* également de Titien, *Jésus aux noces de Cana*, de Paul Véronèse, ainsi que deux compositions de Palma le Jeune : *David vainqueur de Goliath* et la *Conversion de saint Paul*.

Que l'on ajoute à ces acquisitions celle du fameux *Spasimo di Sicilia*, procurée au roi, et sans grands frais, par le duc de Medina de las Torres; le don que fit le même duc de la célèbre *Vierge au poisson;* les ouvrages d'une inappréciable valeur comme la *Bacchanale* et l'*Offrande*

à la déesse des Amours de Titien, offerts par les Pamfili de Rome; les envois à Madrid de tableaux de Rubens, Van Dyck, Jordaens, David Teniers, etc., par l'infante Isabelle-Claire-Eugénie et par l'infant Don Fernand, gouverneur des Flandres; les commandes nombreuses et les achats faits en Italie par Velazquez, comprenant des œuvres des grands Vénitiens, des tableaux du Poussin, de Claude le Lorrain, de Ribera; ceux que Rubens peignit à Madrid, lors de son ambassade auprès de Philippe IV; ceux encore si jalousement gardés, de son peintre préféré, l'illustre Velazquez, et l'on parviendra à comprendre comment Philippe en arrivait à réunir un ensemble de peintures qui s'élevait à sa mort au chiffre énorme de 1.547 ouvrages.

Pendant toute la durée du règne du triste Charles II, ce chiffre ne s'accrut guère que de quelques tableaux flamands, principalement de Teniers, légués par Juan de Austria, bâtard de Philippe IV. En revanche, des incendies à l'Escurial et au Pardo en dévorèrent un assez grand nombre.

De Philippe V à Charles IV, sous le gouvernement des rois de la maison de Bourbon; alors que l'art espagnol, tombé en décadence, est devenu presque uniquement tributaire de l'art français, nous voyons les inventaires royaux s'augmenter de quelques peintures intéressantes de l'école française, de Watteau notamment, et d'assez nombreux portraits par Rigault, Houasse, les Beaubrun, Ranc et Louis-Michel Vanloo. Il convient d'ajouter encore les vingt toiles, presque toutes de premier ordre, de Murillo, que la reine Isabelle Farnèse, seconde femme de Philippe V, acheta à Séville. A ces acquisitions ne se bornent sûrement pas les accroissements des collections royales sous Philippe V, Ferdinand VI, Charles III et Charles IV; mais il nous paraît inutile de tenir compte, après avoir énuméré tant de sérieuses richesses, du déluge de peintures médiocres qui, grâce à la mode ou au mauvais goût, vint prendre place pendant ces règnes, dans les palais de San-Ildefonso et de Madrid.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'historique de la formation des richesses picturales réunies par les rois et qui composent aujourd'hui le Musée du Prado. Cette collection publique est peut-être la moins connue de l'Europe. C'est cependant l'une des plus intéressantes et certainement l'une des plus riches en chefs-d'œuvre appartenant aux diverses Écoles. On sait vaguement qu'elle renferme d'inestimables trésors; mais jusqu'à présent combien rares sont les amateurs qui ont eu la volonté d'aller les étudier sur place!

II.

LA PEINTURE ITALIENNE.

LES VÉNITIENS.

Bien que le catalogue du Musée du Prado enregistre près de six cent cinquante peintures, appartenant aux diverses écoles d'Italie, on serait fort empêché, à l'aide de ces seuls éléments, de se rendre compte, non pas seulement des origines et de l'évolution de l'art italien en général, mais encore du développement historique accompli par une quelconque des différentes écoles, locales ou régionales, qui en sont issues. Aucune des séries ne forme, en effet, un tout complet. Partout on constate de nombreuses et larges lacunes, et principalement en ce qui concerne les plus anciennes créations de l'art.

Rien des byzantins, dont nous avons vu cependant figurer quelques ouvrages sur les inventaires d'Isabelle la Catholique; rien non plus des peintres qui, comme Starnina et Dello, ont travaillé en Espagne à la fin du xive siècle et au commencement du xve; peu de monuments, enfin, des primitifs, car c'est à peine si l'on rencontre en tout trois ou quatre peintures remontant aux deux premiers tiers du xve siècle. Évidemment, l'intérêt que peut offrir à l'étude le Musée du Prado n'est pas là : il est tout entier dans la beauté singulière de quelques ouvrages.

La mieux partagée d'entre les écoles d'Italie, sous le rapport du nombre, de la variété et du choix des œuvres, est l'école vénitienne. Elle aussi est cependant bien incomplète. Pas plus pour cette école que pour les autres, nous ne pouvons en étudier la genèse, les tâton-

nements, les transitions successives. Ce sera donc d'emblée et sans préparation que nous pénétrerons au milieu de sa plus belle et féconde période de production.

+

Giovanni Bellini (1427-1516) et Mantegna (1431-1506) sont les plus anciens maîtres vénitiens représentés au Prado, le premier par un sujet qui lui est familier : la *Vierge tenant l'Enfant nu, et accompagnée de deux saintes*, et le second par la *Mort de la Vierge*. On sait ce que les deux Bellini durent aux leçons, aux exemples de Mantegna, leur beau-frère, et aussi quelle part active prirent Gentile et Giovanni à la transformation de l'école. Le tableau de Giovanni n'est pas un des plus importants qu'il ait laissés; il nous semble manquer de mouvement, d'expression, et le coloris n'y atteint pas toute l'intensité, tout l'éclat que l'on admire en d'autres œuvres. Exécuté sur panneau et peint à l'huile, on peut en fixer approximativement la date autour de 1475; il est signé *Joannes Bellinus*. Le tableau de Mantegna présente de l'intérêt. Il est peint à la détrempe, sur bois, d'une touche ferme mais un peu sèche; il ne mesure que $0^{m},54$ sur $0^{m},42$. Malgré cette exiguïté, le maître y a fait entrer de nombreux personnages; c'est d'abord la Vierge à ses derniers moments, étendue sur un lit de parade, puis les apôtres qui l'assistent. La composition est empreinte d'un grand sentiment de naïveté. Saint Pierre, vêtu d'une chappe, vient d'administrer l'extrême-onction à la mourante; un autre apôtre l'encense, un troisième tient à la main un vase de parfums; tous les autres, rangés sur deux files et tenant des cierges à la main, entonnent quelque funèbre psalmodie. Cette scène, qui a de la grandeur, se passe dans un appartement décoré d'une riche architecture; une fenêtre ouvrant sur le dehors laisse voir, dans le lointain, une ville au bord de la mer, des canaux, un quai, des lagunes. On dirait une échappée sur Venise et c'est sans doute Éphèse, où les légendaires placent la mort de la Vierge, que l'artiste a voulu nous faire entendre.

Les élèves et les sectateurs des Bellini ont tous profondément subi le charme des nouveautés que ceux-ci leur enseignèrent. Aussi perçoit-on très nettement, dans leur technique, plus d'une analogie et d'un lien fraternel, par exemple la préoccupation, qui n'existe pas alors chez les Florentins, d'éviter ou d'atténuer la dureté des contours par l'harmonieuse association des couleurs et par l'enveloppe-



SAINTE BRIGITTE ET SON ÉPOUX OFFRANT DES FLEURS A L'ENFANT JÉSUS, PAR LE GIORGIONE.

ment des formes, baignées dans une atmosphère lumineuse, légère, qui leur conserve leur relief, leurs proportions véritables et leur exacte perspective. Tous sont, d'ailleurs, de pénétrants observateurs, d'admirables portraitistes, et des amoureux passionnés de la nature et de la vie; tous sont également épris des splendeurs de la lumière et ils ont encore ce trait commun de rechercher la beauté et la grâce, mais la beauté puissante et saine, mais la grâce naturelle et tranquille, et l'une et l'autre sans ombre d'afféterie, comme aussi sans manière.

C'est en ouvrages de ces glorieux élèves, devenus à leur tour des maîtres incomparables, que le Musée du Prado est d'une richesse qui va jusqu'à l'opulence. Faire un choix parmi tant de chefs-d'œuvre n'est pas chose facile; nous allons cependant le tenter.

Du plus idéaliste, du plus tendre comme du plus charmeur des peintres réalistes de Venise, de Giorgio Barbarelli (1477-1511), nous ne rencontrons qu'un unique tableau, mais combien éblouissant! Le sujet qu'il représente, et que le catalogue intitule *Sujet mystique*, est, comme arrangement, de la plus grande simplicité : Sainte Brigitte, accompagnée de Ulf, le sénéchal de Néricie, son époux, offre des fleurs au divin Bambino que la Vierge assise tient sur ses genoux. Tout de suite l'œil du spectateur est absolument conquis par le délicieux contraste de beauté féminine que présentent la Vierge et la Sainte : il va de l'une à l'autre, admirant, d'un côté, le profil pur et finement aristocratique de la Vierge, et de l'autre, le souriant visage de sainte Brigitte, un type exquis de jeune Vénitienne, *bionda e grassotta*, aux chairs fermes et ambrées, à la chevelure ondée, couleur d'or bruni. Ulf, l'air noble et recueilli, debout dans son armure de fer, fournit aux costumes somptueux et chatoyants des deux femmes une superbe opposition. En vérité, c'est un enchantement que cette peinture blonde, chaude, moelleuse, et d'une profonde intensité, qui vous enveloppe et vous pénètre d'un charme inouï, à jamais durable. A elle seule, elle vaut un trésor. Exécutée à l'huile, sur panneau, sa conservation est parfaite; elle provient de l'Escurial où, probablement, elle avait été placée par ordre de Philippe II. Nous devons ajouter que quelques critiques, comparant ce tableau avec celui qui représente, au Musée de Dresde, la *Sainte Famille, avec la Madeleine, saint Jérôme et saint Paul*, voudraient y reconnaître un ouvrage de la jeunesse du Titien, alors qu'il était sous la vive impression du style et du coloris de son condisciple le Giorgione. L'hypothèse n'a rien de choquant, car on peut relever entre les deux peintures beaucoup

d'analogie et plus d'un point de contact; mais, pour la faire accepter, cependant, il resterait à démontrer que le tableau de Dresde est bien authentiquement du Titien et non du Giorgione.

Aisément, au surplus, on trouverait parmi les quarante et une peintures de Tiziano Veccelli (1477-1576), conservées au Musée du Prado, plus d'un morceau traité dans cette belle gamme chaude et étouffée, qui rappelle, à faire illusion, l'opulente coloration du Giorgione. N'est-elle donc pas, entre autres, toute giorgionesque, au moins dans son intense tonalité et dans la magie de sa réalité, cette fière *Salomé* portant, dans un plat d'argent, la tête tranchée du Baptiste? Cambrée sur ses hanches puissantes, le haut du corps légèrement renversé en arrière, elle passe triomphante, emportant son sanglant trophée. Quelle superbe créature et quelle carnation saine, jeune et vivante! Qui ne la croirait vraiment peinte, comme disait le Tintoret, avec de la chair broyée? Dans le modèle, on retrouve les traits de Lavinia, la fille du maître, la même qui a posé fréquemment pour ce même sujet : Saint-Pétersbourg, Berlin et la collection de lord Grey, en conservent des exemplaires variés, différant tout au plus par la nature de l'accessoire que porte l'adorable fille.

L'influence des méthodes du Giorgione est encore sensible dans les deux toiles intitulées, au catalogue du Prado : la *Bacchanale* et l'*Offrande à la Déesse des Amours*, que le Titien peignit pour Alphonse Ier d'Este, duc de Ferrare, entre les années 1514 et 1516. Ce prince s'était d'abord adressé, pour décorer un cabinet dans son palais, à Dosso Dossi, qui y avait exécuté plusieurs sujets mythologiques; puis il avait commandé au vieux Giovanni Bellini une *Bacchanale*. Bellini, quoique âgé de quatre-vingt-sept ans, peignit les figures, laissant inachevé le paysage qui devait servir de fond. Alphonse appela alors pour le terminer Titien, qui compléta en même temps la décoration du *camerino* à l'aide de trois nouvelles compositions, dont la troisième, *Bacchus et Ariane*, appartient à la National Gallery. L'artiste était alors dans toute sa force; aussi, ces trois ouvrages sont-ils considérés comme des plus parfaitement beaux qu'il ait exécutés.

Enlevés du palais de Ferrare, ils allèrent d'abord orner à Rome le palais Ludovisi, puis ils devinrent la propriété des Pamfili qui, vers 1638, offrirent à Philipe IV, la *Bacchanale* et l'*Offrande*.

« Ce sont ces tableaux, — dit M. Reiset dans ses notices sur la National Gallery, — que Michel-Ange avait si bien appréciés dans sa visite au duc de Ferrare en 1530, que plus tard Dominiquin et Poussin ont étudiés avec tant d'amour et dont Augustin Carrache

disait : *Sono le più belle pitture del mondo, e chi non le ha viste può dire non aver visto mai alcuna maraviglia dell' arte.* »

La *Bacchanale* a pour théâtre un paysage dans l'île de Naxos, au bord de la mer; à l'horizon, sur les flots bleus, disparaît la voile qui emporte l'ingrat Thésée. Ariane, l'abandonnée, est endormie près d'un ruisseau qui roule du vin; elle est nue; des bacchants et des bacchantes chantant, dansant, buvant, l'entourent formant des groupes divers; Silène, étendu sur les bruyères d'un coteau, cuve son épaisse ivresse; un bambin couronné de pampres, tout aviné, retrousse sa chemise et mêle gravement au vin du ruisseau un liquide impur. C'est l'épisode comique obligé, formant le pendant de celui du petit Faune qui, dans le *Bacchus et Ariane* de la National Gallery, traîne au bout d'une ficelle une tête de veau. A demi-couchée à terre, une des bacchantes, suspendant son chant, fait une libation. Ridolfi, dans ses *Maraviglie dell' arte*, nous apprend que le modèle qui a posé pour cette ménade était la *Violante*, cette belle courtisane qui fut passionnément aimée du Titien. C'est dans un pli de sa gorgerette que l'artiste a caché sa signature ainsi libellée : *Ticianus F. N.* 101. Sur le papier de musique que tiennent les bacchantes, on lit, minutieusement écrit et noté, un motet, dont les curieuses paroles françaises sont les suivantes : *Qui boyt et ne reboyt il ne sait que boyre seul.*

L'*Offrande à la déesse des Amours* est un sujet allégorique. Dans un paysage ravissant, s'ébat une foule innombrable de petits amours ailés, jouant à mille jeux divers, et symbolisant dans leurs actions les différentes et multiples manières d'aimer. Ici, c'est l'amour paisible, figuré par deux amours qui s'embrassent tranquillement; là, c'est un Cupidon qui à l'improviste en a saisi sournoisement un autre par le cou et lui donne un baiser; plus loin un amour reçoit héroïquement, sans chercher à s'en préserver, le trait qui lui est lancé; ailleurs enfin c'est l'amour douloureux, l'amour égoïste, l'amour généreux ou dévoué, même l'amour nonchalant, symbolisés par autant de spirituelles inventions que les attitudes et les gestes rendent aisément saisissables. A droite, une statue de marbre personnifie Vénus, à laquelle deux jeunes filles, deux suppliantes, présentent des offrandes : l'une un miroir, l'autre une tablette où elle a sans doute tracé le nom de celui qu'elle aime en secret.

L'exécution de cette peinture est d'une habileté inouïe; l'audace du parti pris de coloration dépasse tout ce que l'on pourrait imaginer de plus difficile à réaliser : l'accord harmonieux d'une masse de



BACCHANALE, PAR LE TITIEN, D'APRÈS LA GRAVURE DE PODESTA.

tons de chair exprimée à l'aide de toute a gamme, infiniment subtile et variée, de la seule note carminée, rouge ou rose. Le Titien s'est joué de la difficulté et il a produit un chef-d'œuvre.

A ces ouvrages auxquels notre Musée du Louvre n'offre rien de comparable, il convient encore d'ajouter l'admirable tableau représentant *Vénus et Adonis* que le Titien peignit en 1551-1552 pour Philippe II, ainsi qu'en témoignent des lettres de lui, conservées aux archives de Simancas. « J'ai placé, écrit le Titien dans l'une de ces lettres, les figures de ce tableau de façon qu'elles contrastent par leurs attitudes avec celles de la peinture de *Danaé;* ces deux tableaux produiront ainsi un plus agréable effet, étant exposés l'un et l'autre dans une même pièce. » Le Titien a tiré librement son sujet du passage des *Métamorphoses* d'Ovide où le poète raconte la jalousie du dieu Mars à l'encontre du bel Adonis, aimé de Vénus; Mars prépare sa vengeance; Vénus l'a pressentie et troublée, inquiète, elle voudrait encore retenir dans ses bras le trop impatient chasseur. La gracieuse déesse, attirant Adonis sur son sein d'un geste passionné, Adonis, l'épieu en main, cherchant à échapper à l'enlacement qui le retient captif, telle est l'action figurée au milieu d'un superbe paysage dans un coin duquel on voit l'Amour endormi. Le dessin des nus, leur ferme modelé, et le relief que communique à ces beaux corps la puissance d'une exécution magistrale, s'unissent dans cet ouvrage à bon droit célèbre, pour montrer jusqu'à quel haut degré de réalité et de beauté plastiques s'élève le génie du Titien.

La même nature de beauté robuste, tranquille, sans ombre de pensée ou d'expression morale, presque animale enfin, mais qu'exalte et ennoblit jusqu'à la rendre poétique, presque sublime, la seule vertu de la perfection de la forme s'unissant à la perfection de l'exécution, nous la retrouvons dans cette *Danaé, recevant la pluie d'or*, destinée dans l'esprit du Titien à servir de pendant à son tableau de *Vénus et Adonis,* ainsi que dans les deux *Vénus*, couchées, nues, presque identiques, l'une appelée la *Vénus au petit chien*, l'autre *Vénus avec un amour*. Ces peintures ont leurs analogues ailleurs, avec des variantes, la *Danaé*, au Musée de Vienne, les deux *Vénus*, aux Uffizi de Florence. Dans chacune d'elles, le type féminin diffère, mais c'est cependant toujours la même femme; c'est la courtisane aux formes magnifiquement belles et voluptueuses, mais vulgaire de traits, « avec le sérieux vide et l'immobilité d'âme d'un animal au repos qui attend », ainsi que le remarque M. Taine à propos des *Vénus* de Florence.



[illegible] pinx Muller [illegible]

S[illegible] M[illegible]

(Musee du Prado)

La même observation peut être également appliquée à la figure nue d'Ève, dans le *Péché originel;* le Titien l'a dotée de hanches puissantes et larges, capables d'enfanter une humanité, et d'une carnation opulente, chaudement ambrée. Rubens, retrouvant dans cette superbe créature son type féminin favori, a fait de ce tableau une copie textuelle conservée au Musée du Prado.

Parmi les peintures consacrées à des sujets historiques ou allégoriques, plusieurs présentent un grand intérêt, même une haute valeur; trois d'entre elles, la *Gloire*, l'*Allégorie de la Victoire de Lépante* et l'*Allocution du marquis del Vasto* ne rencontrent de rivales pour l'importance décorative qu'à Venise. Ce sont de vastes compositions toutes peuplées d'un monde de figures, œuvres toutes trois de grand style et de fière tournure. La *Gloire* nous montre Charles-Quint avec sa femme Isabelle de Portugal et Marie de Hongrie avec Philippe II, revêtus d'un blanc linceul et conduits par des anges, se présentant en attitude de suppliants au Père et au Fils, trônant dans les cieux au milieu de chœurs d'anges et de séraphins. Placée au-dessous de la Trinité, la Vierge intercède pour ces pêcheurs appelés au Tribunal suprême. A ses pieds, autour d'elle, se presse la foule des Patriarches et des saints où se reconnaissent Noé, Moïse, le roi David, Job, la Madeleine, puis les Évangélistes, les Bienheureux et divers autres personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le Titien lui-même s'est peint, couvert aussi d'un suaire et priant, dans le voisinage de Job.

Commandée par Charles-Quint à son peintre favori, la *Gloire* fut terminée en 1554, comme l'atteste la lettre que le Titien écrivait à l'Empereur à l'occasion de l'envoi de son tableau, lettre encore inédite, et qui fait partie des archives de Simancas. A l'aide d'un dessin sûr et d'un coloris puissant, contrasté dans une harmonieuse mesure, le Titien a su communiquer l'animation et la vie à tout ce fourmillement d'êtres divins et humains, se déroulant, se divisant en groupes pittoresques.

Le maître avait quatre-vingt-quatorze ans lorsqu'il peignit, pour Philippe II, la seconde toile destinée à rappeler la bataille navale de Lépante. Son titre textuel au Catalogue du Prado est : *Philippe II, vouant à la Victoire l'infant don Fernando, son fils.* Elle représente ce monarque, entouré de trophées d'armes, élevant dans ses bras son second fils et l'offrant à la Victoire, planant dans les airs, les mains chargées de palmes et de couronnes. Aux pieds du roi, on voit un Turc enchaîné, et au bas de la toile, à l'horizon, la bataille de

Lépante. Ce qu'on peut louer surtout dans cette composition, c'est la force et la fraîcheur du coloris; pour le surplus, il faut bien prendre en considération le grand âge du peintre qui a fièrement signé son ouvrage : *Titianus Veccelius, eques Cœsaris, fecit.* La toile figurant le *Marquis del Vasto, Alonso Davalos, haranguant ses soldats* est plutôt un portrait historique qu'une composition; bien que la foule des soldats se presse attentive aux pieds du marquis, c'est surtout le général, debout sur un parapet, revêtu de son armure, le bâton de commandement à la main, et parlant à ses troupes, avec auprès de lui son fils aîné lui servant de page, que l'artiste a prétendu peindre. C'est donc en somme la représentation héroïque du célèbre marquis qui commandait en Italie les armées de Charles-Quint.

Nous nous arrêterons peu devant ses nombreux tableaux religieux; d'abord, parce que la plupart des sujets traités se rencontrent en d'autres musées; par exemple, la *Mise au tombeau*, dont le Louvre garde un exemplaire supérieur en qualité aux deux toiles du Prado; et encore par cette raison que la froideur — pour ne pas dire l'absence — du sentiment religieux, assez bien explicable d'ailleurs chez un peintre épris des seules réalités formelles et tangibles, enlève, à notre avis, à ses compositions mystiques une sérieuse part de leur valeur. Incontestablement leur exécution est comme toujours magistrale; mais toute la bravoure du pinceau et la magnificence de coloris déployées ne suffisent pas à suppléer l'émotion, la foi que l'ami tant soit peu païen de l'Arétin était, par tempérament, impuissant à traduire.

D'un ordre bien supérieur sont, dans la série des portraits, d'abord, le portrait équestre de *Charles-Quint*, représenté dans son armure de guerre, la lance en arrêt, et chargeant à la tête de son armée à la bataille de Mühlberg, puis son portrait de grandeur naturelle, en pied, la main droite appuyée sur la poignée de sa dague, l'autre retenant par son collier un superbe lévrier. Le premier de ces portraits, endommagé par un incendie, a poussé au noir et a été d'ailleurs fortement restauré; le second, qui fut peint à Bologne, vers 1552, est de premier ordre et se trouve en excellent état de conservation. D'autres portraits, tels que ceux d'*Alphonse d'Este, duc de Ferrare*, de *Philippe II*, d'*Isabelle de Portugal*, sont également à noter pour la beauté et la fermeté de leur exécution.

Quelques beaux et précieux ouvrages des condisciples du Giorgione et du Titien dans l'atelier de Bellini, ainsi que de leurs propres élèves ou de leurs sectateurs, se rencontrent au Musée du

Prado. Une rare et très intéressante composition représentant *Jésus, remettant à saint Pierre les clefs de l'Église*, longtemps enregistrée sur les anciens catalogues comme l'œuvre de Giovanni Bellini et restituée à présent à son véritable auteur, Vincenzo Catena (? — 1532), établit mieux que toutes les hypothèses hasardées à l'endroit de la filiation artistique de ce peintre, à quel maître il convient



LES FIANÇAILLES, PAR LORENZO LOTTO.

de le rattacher. Dans cette harmonieuse peinture, d'un ton chaud et hardi, saint Pierre guidé par une jeune femme symbolisant l'Espérance qu'accompagnent la Foi et la Charité, deux belles et blondes Vénitiennes, reçoit agenouillé les clefs que Jésus lui présente. La grâce des figures féminines et le charme du coloris permettraient presque de faire, ici, de Catena un émule du Giorgione.

Jacopo Palma, le Vieux (1480?-1548), élève de Giovanni Bellini, se montre, dans une *Adoration des bergers*, un rival heureux du Titien tant son coloris a de vigueur et son style de naturel et de vérité. Il

était l'ami de ce Lorenzo Lotto (1480?-1554?) dont le Musée du Prado possède un ouvrage extrêmement curieux, faisant sans doute allusion aux *Fiançailles* d'un patricien et d'une jeune fille qu'un amour, au sourire mutin, unit l'un à l'autre à l'aide d'un joug formé de branches de laurier. Cette peinture assez énigmatique, et dont les personnages qui y figurent sont restés inconnus, est exécutée dans cette gamme chaudement ambrée qui caractérise si bien les peintres de l'école vénitienne. Lotto, dont la manière fut assez inégale et flottante, s'approche ici très près de Palma, dont il avait été d'ailleurs le condisciple.

Ce fut aussi de l'atelier de Giovanni Bellini que sortit Sébastien del Piombo (1485-1547), que Michel-Ange acheva de former pour l'opposer à Raphaël. De là ce style élevé, ce dessin ferme et sûr, que vient rehausser encore le coloris vénitien. Deux œuvres tout à fait de premier ordre de ce maître existent au Prado, l'une, la plus incontestablement expressive et belle, *Jésus portant sa croix*, l'autre, *Jésus-Christ aux Limbes*. En donnant la seconde place à celle-ci, nous ne faisons bien entendu que marquer une préférence personnelle et qui d'ailleurs n'enlève rien aux qualités de style et d'exécution, toutes supérieures, qui distinguent cette dernière et si imposante composition.

Si, dans leur disposition, les peintures du Pordenone (1484-1540) qui fut le meilleur élève du Giorgione, gardent encore quelque chose de la naïve simplicité et de l'absence de mouvement des primitifs, son coloris, par contre, moelleux et fin, communique aux carnations une rare intensité de vie et une étonnante morbidesse.

Son tableau du Prado, intitulé *Sujet mystique*, représente la Vierge assise sur un siège élevé, adossé à une tenture verte rehaussée d'un ornement de brocart. Elle soutient l'Enfant debout sur son genou; à droite est saint Antoine de Padoue, les mains cachées dans ses larges manches, à gauche, saint Roch, vêtu en pèlerin. Un charme très pénétrant se dégage de cette toile, toute emplie de paix et de religieux mystère et en laquelle les têtes des deux saints et de la Vierge expriment au plus haut degré le recueillement et la foi.

Un beau portrait d'une dame, restée inconnue, parée d'étoffes aux nuances doucement pâlies et tendres, nous est un spécimen du souple et merveilleux talent qui place le Pordenone au premier rang des portraitistes vénitiens.

Parmi les divers peintres de moindre envergure, mais qui se rattachent aux maîtres dont nous venons d'analyser les ouvrages, il

nous reste à signaler de Palma le Jeune (1544-1628), les *Fiançailles de sainte Catherine,* œuvre distinguée et qui se rapproche par son style et son exécution de la forte tradition du Titien ; puis, de Giovanni Battista Moroni (1525-1578), un portrait d'un *Capitaine véni-*



PORTRAIT DE LA FILLE DU TINTORET, PAR LE MAITRE.

tien, de la plus fière tournure et qui a longtemps passé pour être du Titien lui-même; citons enfin un *Orphée* du Padovanino (1590-1650), moins bon dessinateur que coloriste et paysagiste agréable, et de son élève, Pietro della Vecchia (1605-1678), un sujet bizarre, traité en réaliste : *Denys, tyran de Syracuse, maître d'école à Corinthe.*

On ne rencontre pas, sans la noter, une peinture de Michieli Par-

rasio qui fut l'ami et l'élève du Titien et plus tard de Veronèse; son *Christ mort adoré par saint Pie V*, mériterait d'ailleurs d'être signalé même à un autre titre que la rareté : il porte la signature *O. Parrhasi*, c'est-à-dire *Opus Parrhasi.*

On ne saurait s'astreindre à passer méthodiquement la revue des trente-cinq toiles qui portent au Musée du Prado la signature de Jacopo Bassano (1510-1592) ou celles de ses fils Francesco et Leandro. Une telle analyse serait fastidieuse et nous ne rencontrerions point d'ailleurs parmi leurs ouvrages d'un dessin appuyé et lourd, et, à notre avis, si monotones dans leur coloris intense, heurté, parfois brutal, rien qui dépasse en originalité ou en intérêt d'art ce que l'on peut voir ailleurs; nous ne ferons d'exception que pour le *Christ chassant les vendeurs du Temple*, page tout à fait supérieure du vieux Bassan, une *Cène* de Francesco, et de Leandro une *Vue de Venise*, où l'on voit le Doge, entouré du Sénat, allant s'embarquer sur le *Bucentaure.*

Les peintures de Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1512-1594) paraissent avoir joui auprès de Philippe II d'une faveur que plus tard Velazquez, leur enthousiaste admirateur, fit également partager à Philippe IV. Ceci explique la richesse des collections royales en ouvrages du rival du Titien. Indépendamment en effet des trente-trois tableaux catalogués au Musée du Prado, l'Escurial en a conservé huit, et non des moins importants, parmi lesquels figurent le *Lavement des pieds*, composition de 19 pieds castillans de largeur sur un peu plus de 7 pieds de hauteur, achetée 250 livres sterling à la vente de Charles I[er] en même temps que l'*Évanouissement d'Esther*, toile payée 100 livres à la même vente et qui est également à l'Escurial. A l'aide de cet ensemble d'ouvrages, il est possible d'apprécier la vigueur d'invention de ce grand et fécond artiste.

L'esquisse d'une audace et d'une fougue étonnantes intitulée le *Paradis*, acquise par Velazquez lors de son second voyage en Italie, présente, à quelques détails près, la même composition que le *Paradis* du Musée du Louvre; toutefois, l'esquisse du Prado est moins confuse que cette dernière; elles sont pareilles en dimensions. On sait que c'est là le premier jet, l'ébauche de l'immense toile mesurant 74 pieds en largeur sur 30 de hauteur qui décore, à Venise, la salle du Grand Conseil au palais ducal. Une lettre écrite par l'ambassadeur de Venise, à Madrid, Hieronimo Lippomano, et datée de l'année 1587, contient un détail intéressant au sujet de la date d'exécution du *Paradis* : l'ambassadeur annonce en effet à son frère que le Tintoret

travaille à cette composition et qu'il la destine au roi d'Espagne Philippe II.

Le Tintoret avait donc soixante-quinze ans lorsqu'il entreprenait



VÉNUS ET ADONIS, PAR PAUL VÉRONÈSE.

cette immense peinture, où se déroule un nombre infini de chérubins, d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, de vierges, de bienheureux, toute la hiérarchie céleste en un mot, adorant la Sainte Trinité et jouissant de la gloire paradisiaque.

En même temps que le *Paradis,* Velazquez achetait à Venise une

autre toile du Tintoret dont le sujet, assez énigmatique à première vue, a donné aux iconographes bien de la tablature. Les uns y voulaient voir les Israélites au désert recueillant la manne; les autres le miracle de Moïse faisant jaillir l'eau pour son peuple mourant de soif; l'ancien directeur du Musée, fort empêché, n'avait rien trouvé de mieux que cette rubrique : *Sujet d'explication difficile*. M. P. de Madrazo, dans son catalogue rédigé avec tant d'érudite précision, donne à cette belle peinture son véritable titre : *La Purification du butin conquis sur les Madianites*. Ce motif biblique, rarement traité, a fourni à l'artiste l'occasion de peindre le groupe des vierges madianites, vêtues de leur seule nudité et accomplissant l'acte de purification enjoint par le Seigneur à Moïse, ainsi qu'il est rapporté au livre des Nombres.

Une autre composition de grand effet est la *Bataille de terre et de mer*, mêlée furieuse entre Turcs et Vénitiens où l'intérêt se concentre sur une jeune femme, à demi dépouillée de ses riches vêtements, et que soutiennent ou enlèvent, pâmée, un matelot et un soldat armé. Sans doute le Tintoret aura représenté dans cet épisode quelque rapt mémorable accompli par les Turcs sur la côte de l'Adriatique.

Divers autres morceaux terminés, comme l'*Allégorie de la Sagesse*, la *Violence de Tarquin*, *Judith et Holopherne*, ou seulement ébauchés, comme la *Visite de la reine de Saba à Salomon*, la *Chasteté de Joseph*, l'*Évanouissement d'Esther*, et quelques esquisses et projets de frises ou de plafonds, achèvent de donner la mesure de la fécondité créatrice et du brio, ou pour mieux dire, de la belle furie de pinceau de ce robuste maître.

Quelques portraits, notamment celui du général vénitien *Sebastian Veniero* et celui d'une *Jeune fille* où l'on croit reconnaître les traits de Marietta Tintoretta, la fille de l'artiste, qu'il a souvent prise pour modèle, méritent d'être spécialement signalés.

Le nom de Pietro Malombra inscrit au bas d'un cadre représentant la *Salle du Collège de Venise*, avec l'assemblée des sénateurs présidée par le Doge, n'a pas laissé d'intriguer, à cause de sa nouveauté, plus d'un connaisseur. Ce nom nous est en effet peu familier. Cependant Ridolfi parle de l'artiste et donne même quelques détails sur sa vie. Il était né à Venise en 1556 et serait mort en 1618. Il n'aurait d'abord fait de la peinture qu'en amateur ; puis, des revers de fortune l'ayant contraint de chercher des ressources lucratives dans l'exercice de cet art, il obtint, tant à Venise qu'à Padoue, de très sérieux succès. Ridolfi énumère la plupart de ses principaux ouvrages et parle



pinx. Araujo sc.

MOÏSE SAUVÉ DES EAUX

(Musée de Madrid)

...Beaux Arts Imp. Eudes

même, dans les termes qui suivent, du tableau du Prado : « Ce fut encore Malombra qui, le premier, représenta la salle du Collège où le Doge a coutume d'assembler les sénateurs, de donner ses audiences et de recevoir les ambassadeurs étrangers. On dit que cette peinture fut acquise par D. Alonso de la Cueva, ambassadeur de S. M. Catholique à Venise, et transportée en Espagne. » Aucun doute n'est donc possible en présence d'une information aussi précise et l'intéressant tableau de Malombra n'a plus à courir le risque d'être attribué, comme certains l'on fait, au Tintoret, d'autres au Schiavone et même au Titien. Mais, pour erronées qu'elles fussent, ces attributions n'en indiquent pas moins combien est véritablement grande la valeur de cette petite merveille de coloris, puisqu'elle pouvait permettre, sans trop de fantaisie, de tels et de si glorieux rapprochements.

De cet autre grand Vénitien, de Paul Véronèse (1528-1588), de ce beau peintre qui sait déployer pour le plaisir des yeux de si grandioses ordonnances et de si merveilleux spectacles, le Musée du Prado possède vingt et une peintures, toutes importantes et belles à des degrés divers, mais dans le nombre desquelles se détachent avec éclat plusieurs chefs-d'œuvre. Le plus grand est à notre avis le tableau qui représente *Vénus et Adonis*, le même sujet que nous avons déjà rencontré traité par le Titien, mais dans un autre sentiment. Véronèse n'a point en effet voulu que sa Vénus exprimât l'inquiétude et la crainte. Pour retenir auprès d'elle son amant, n'a-t-elle pas l'irrésistible puissance de ses charmes ? Ce n'est pas en vain qu'elle y compte, car Adonis, profondément endormi sur les genoux de la déesse, ne témoigne d'aucune hâte à s'éloigner d'elle. Tenant à la main un éventail de forme orientale, Vénus veille amoureusement sur le calme sommeil du beau chasseur, aidée dans cette tâche par un jeune Cupidon qui, de toutes ses forces, retient un grand lévrier qu'impatiente sans doute le repos prolongé de son maître. C'est là toute l'action ; elle se passe sous de grands arbres, aux ombres frémissantes, aux premières lueurs du soleil levant qui déjà, de ses flèches d'or, perce l'épais feuillage. C'est un poème de joie, de lumière et de sensualité enchanteresse que cette peinture où Véronèse a mis toute la grâce aisée de son dessin, tout le charme de son délicieux coloris, toute la capiteuse beauté de sa plastique. Admirablement conservé et vierge de tout repeint, cet ouvrage que Velazquez eut la bonne fortune de pouvoir acquérir à Venise en 1648, en même temps que le *Paradis* du Tintoret, est l'un des plus précieux joyaux de la collection.

Parmi les compositions religieuses, celle qui représente *Jésus enfant discutant avec les docteurs* est tout à fait de premier ordre. Ce sujet convenait d'ailleurs merveilleusement au génie de Véronèse qui n'a pas manqué de le placer dans un temple d'une grande magnificence architecturale. *Jesus et le Centurion*, le *Martyre de saint Ginès*, le *Sacrifice d'Abraham*, une *Madeleine repentante* et *Suzanne et les deux vieillards* sont autant d'œuvres remarquables qui, toutes, se recommandent autant par l'élégance ou la distinction des figures que par la séduisante magie du coloris.

Le Musée du Prado conserve également une composition intitulée *Jésus aux noces de Cana*, acquise à la vente de Charles Ier. Si elle n'est pas comparable, pour les dimensions et la magnificence de la mise en scène, aux *Noces de Cana* et au *Repas chez Simon le Pharisien*, de notre Musée du Louvre, elle n'est non plus ni la copie réduite ni l'esquisse de notre célèbre Banquet. C'est, dans ses modestes proportions, une œuvre tout à fait originale et d'une belle tonalité claire et argentine où, comme au Louvre, Véronèse, prenant ses modèles parmi ses amis, a peint entre autres son propre portrait et celui du peintre de Vicence, Giovanni-Battista Maganza, revêtus de somptueux costumes.

Si Véronèse sait créer, comme en se jouant, les plus fastueuses ordonnances et traiter avec une superbe aisance les plus vastes compositions décoratives, il sait tout aussi bien, sur des toiles de chevalet, donner toute la mesure de son génie de coloriste. On en a la preuve au Prado dans le *Moïse sauvé des eaux*, tableau de petit format d'une facture exquise, finement argentée, où dans un paysage pittoresque, baigné de lumière, la fille de Pharaon, vêtue de brocart comme une patricienne, et entourée de ses filles d'honneur, sourit au jeune enfant que lui présente une de ses suivantes.

Parmi les portraits, celui qui nous paraît le plus parfaitement beau porte au catalogue le n° 545. C'est un portrait de femme, jeune, au visage plein qu'éclairent de beaux yeux bruns et dont la chevelure, couleur d'or roux, est ornée de perles. Par son éclat, l'élégance et la richesse du costume, cet ouvrage est assurément supérieur au portrait de *Jeune femme* que possède le Louvre.

Entre les élèves de Véronèse qui se trouvent représentés au Prado, nous devons citer : de Carletto, le fils du maître, ce jeune peintre de tant d'espérance et qui mourut à vingt-quatre ans, une *Allégorie de la naissance de l'Amour*, et une *Sainte Agueda*, deux œuvres longtemps regardées comme de Paul Véronèse lui-même ; de Battista

Zelotti, *Rebecca et Eliezer*, excellente toile souvent attribuée également à son maître, et enfin d'Alessandro Turchi, dit aussi le Véronèse et l'Orbetto, qui fut l'élève de Felice Riccio, puis de Carletto, une *Fuite en Égypte*, placée jadis dans l'église de San-Romualdo, à Rome, et qui peut être considérée comme l'une de ses meilleures productions.

Giambattista Tiepolo, né à Venise en 1693 et mort à Madrid en 1770, alors qu'il couvrait de ses plus belles inventions décoratives les plafonds du nouveau palais royal, clôt dignement la liste des peintres vénitiens avec une *Conception*, d'un coloris plein de fraîcheur et d'éclat, et avec l'esquisse d'un plafond : le *Char de Vénus*, d'une ordonnance un peu tourmentée, mais aussi souverainement habile et séduisante, dans son exécution spontanée, qu'aucune peinture définitive due au libre pinceau de cet ingénieux et fécond improvisateur.

ÉCOLES FLORENTINE, OMBRIENNE, MILANAISE ET ROMAINE, ÉCOLES DIVERSES.

Aucune autre des écoles d'Italie ne nous offrira plus, au Musée du Prado, ce que nous venons de rencontrer chez les Vénitiens, c'est-à-dire une réunion aussi nombreuse que variée et magnifique d'ouvrages du premier ordre, présentant entre eux une véritable fraternité de style et de méthodes, en même temps qu'une succession relativement fort étendue de noms d'artistes, se groupant en faisceau et ayant marqué au premier rang dans leur école.

Tant et de si larges lacunes séparent, en effet, les unes des autres les grandes œuvres que nous allons rencontrer dans les écoles de Florence, de Rome, de Milan, de Parme et de Naples qu'il nous faut renoncer à les relier par aucune filiation, par aucun enchaînement logique.

La plus ancienne et la plus importante peinture de l'École florentine, que possède le Musée du Prado, est un ouvrage du pieux moine qui avait nom, dans le siècle, Guido di Pietro ou Guidolino, et que l'histoire de l'art et l'histoire religieuse désignent plus habituellement sous son heureux surnom de Fra Angelico, ou Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455). Elle est de toute beauté et, à part une légère disjonction du panneau, la conservation en est parfaite. Dans les deux dimensions, elle mesure également 1m,92, en y comprenant la *predella*, restée intacte, dans son encadrement primitif. Le sujet central représente l'*Annonciation*, avec, au second plan, *Adam et Ève chassés du paradis*.

Fra Angelico a donc voulu nous montrer en même temps la chute et la rédemption.

Dans les petits tableaux octogones formant la *predella*, et qui sont au nombre de cinq, sont figurés le *Mariage* et la *Mort de la Vierge*, la *Visitation*, la *Naissance de Jésus* et la *Circoncision*. Ce même sujet de l'*Annonciation*, l'artiste l'avait déjà exécuté à fresque et dans des dimensions presque aussi grandes que le naturel pour le dortoir supérieur du couvent de San-Marco, à Florence, et sans autre modification que celle qu'on note dans les fonds, où se voit le Jardin symbolique, enclos d'une palissade. On peut d'ailleurs comparer entre elles les deux œuvres à l'aide de la gravure qu'a donnée de la fresque le P. Marchese dans son ouvrage intitulé *San-Marco di Firenze, illustrato e inciso* (Pl. X).

L'*Annonciation* n'est entrée au Musée du Prado qu'en 1861. Elle appartenait auparavant au couvent des Descalzas Reales, de Madrid, et c'est le directeur actuel, M. F. de Madrazo, qui obtint, au moyen d'un échange, la cession de cet admirable joyau à son établissement. Il avait primitivement été peint pour l'église du couvent de San-Domenico de Fiesole, de même que le *Couronnement de la Vierge*, de notre Musée du Louvre, et qu'un troisième tableau formant la décoration du maître-autel et qui s'y trouve encore, mais dont la *predella*, tombée entre les mains d'un amateur, a été acquise en 1860 par la *National Gallery*. Vasari a décrit l'*Annonciation* comme l'un des plus beaux ouvrages du peintre de Fiesole, et c'est justice. Nulle part, en effet, le doux mystique n'a communiqué à ses figures plus de chaste candeur et une grâce plus pénétrante et nulle part encore il n'a fait preuve, de plus de délicatesse dans son exécution, comme de plus de fraicheur et d'éclat dans son suave coloris.

La rareté, au Prado, d'ouvrages de l'école ombrienne nous fait mentionner, bien qu'ils soient demeurés anonymes, deux curieux panneaux de forme oblongue, ayant sans doute formé jadis les grands côtés de quelque coffre ou *cassone*, et qui représentent l'*Enlèvement des Sabines* et la *Continence de Scipion*. Ces deux peintures, reproduisant, comme on le pense bien, de pittoresques et vivantes scènes du xve siècle, avec leurs détails exacts d'armes et de costumes, ont été attribuées par les uns à Luca Signorelli, par d'autres à Benozzo Gozzoli ou à Sandro Botticelli; dans l'opinion de M. P. de Madrazo, et nous partageons volontiers son avis, elles seraient plutôt l'œuvre du condisciple du Pérugin, et du plus célèbre, après lui, des peintres ombriens, de Bernadino di Betto Biagio, surnommé le Pinturicchio (1454-1513).

De Gerino da Pistoja, qui fut parfois le collaborateur de Pinturicchio, nous signalerons une petite peinture, exécutée sur panneau, et représentant, au milieu d'un paysage frais et accidenté, *La Vierge et Saint Joseph adorant l'enfant Jésus*. L'intérêt de ce tableau, où l'on voit aussi saint François, debout sur une roche éloignée, recevant du crucifix, entouré de séraphins, les stigmates sacrés, consiste principalement en ce qu'il nous montre que Gerino, comme tous les élèves



L'ANNONCIATION, PAR FRA ANGELICO.

(Musée du Prado.)

du Pérugin, sut conserver, en un temps où partout ailleurs triomphait l'art païen, le charme attendri et le pénétrant sentiment de l'idéal ombrien.

Si nous croyons devoir nous arrêter devant la *Flagellation* que le catalogue attribue, mais en faisant toute sorte de prudentes réserves, à Michel-Ange, ce n'est pas que nous attachions plus d'importance qu'il convient à la technique de cette énigmatique peinture. Mais, on ne peut cependant passer indifférent devant elle, car il n'est pas excessif d'admettre qu'elle a pu être exécutée d'après quelque précieux

carton du grand maître. A notre estime, la griffe du lion a seule pu tracer le savant dessin et le puissant modelé des énergiques anatomies des deux bourreaux et, pour cela seul, cette peinture, dont le Musée de Dresde possède une répétition, mérite d'être attentivement étudiée.

Léonard de Vinci n'est représenté au Prado que par une copie, non littérale, de notre immortel chef-d'œuvre du Musée du Louvre : le portrait de la Joconde, de *Mona Lisa*. Cette copie, où le fond de paysage de l'original est remplacé par une draperie noire, est fort ancienne et paraît due à quelque pinceau flamand. On sait qu'il en existe plusieurs autres, en Angleterre, en Bavière et en Russie, toutes de mains différentes.

Sur la foi des anciens catalogues, plusieurs critiques distingués, et notamment L. Viardot et notre regretté ami Clément de Ris se sont largement étendus, dans leurs études consacrées au Musée de Madrid, sur l'admirable *Sainte Famille*, venue de l'Escurial, et longtemps considérée comme une œuvre authentique de Léonard de Vinci. *Errare humanum est* : l'auteur est Bernardino Luini (1460?-153.?) et cette *Sainte Famille* peut être comptée comme l'une de ses plus personnelles et de ses plus parfaites productions. La composition en est très simple. Au premier plan, sur le gazon fleuri, l'enfant Jésus et saint Jean confondent leurs jeux et leurs caresses et la Vierge, avec saint Joseph, placée derrière eux, entoure de ses bras le groupe enfantin qu'elle contemple avec attendrissement. Les figures sont un peu moins grandes que nature. La plupart des exquises qualités de Léonard, ce qui rend bien excusable l'erreur d'attribution jadis si facilement acceptée, se trouvent réunies dans cette peinture d'une si élégante correction de dessin et d'un coloris dont le charme adouci emplit l'œil d'une véritable fascination. Le type de la Vierge, Luini l'a d'ailleurs emprunté à la Joconde, dont il possède, avec l'expression de pureté et d'amour maternel qui lui reste propre, la beauté souriante, et la grâce pénétrante et singulière.

L'*Hérodiade*, du même maître, offre le même sujet que la *Salomé* du Louvre, mais avec cette différence que dans le tableau de Madrid, on voit la figure du bourreau, dont on n'aperçoit que le bras dans la peinture du Louvre. Les figures, dans les deux ouvrages, sont un peu plus petites que nature et vues à mi-corps. Dans l'un comme dans l'autre, c'est d'ailleurs la même perfection plastique, les mêmes ombres moelleusement dégradées; c'est surtout le même charme mystérieux et profond se dégageant de cette belle Milanaise, à la chevelure crépelée, au sourire de sphinx, finement félin.

Le Musée est riche en ouvrages d'Andrea Vannucchi, surnommé Andrea del Sarto (1488-1530). Nous en retiendrons quatre qui nous paraissent plus particulièrement beaux. D'abord, le *Sacrifice d'Abraham*, qui n'est pas le tableau qu'Andrea envoya à François Ier, puisqu'il fait partie aujourd'hui de la galerie de Dresde, mais une répétition, avec quelques variantes, dont le marquis del Vasto fit l'acquisition après la mort du peintre. Bien que cette peinture ait quelque peu souffert et qu'elle porte la trace d'anciennes restaurations et de repeints, on peut encore admirer le fier dessin, tout à fait digne de Michel-Ange, du corps du jeune Isaac, présenté de face, une jambe repliée sur le bûcher. Même tournure grandiose, même majesté de lignes dans la *Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean et deux anges*, où l'artiste, comme dans notre *Sainte Famille* du Louvre, donne à ses deux enfants cette attitude d'enlacement où les lignes des membres s'enroulent, formant des courbes heureuses et d'harmonieuses et rythmiques silhouettes. Placée non loin de l'original, on peut en étudier et même lui préférer une séduisante répétition, d'un ton mat, plus claire, plus transparente et moins vigoureuse, mais beaucoup mieux conservée dans son ensemble que son prototype, qui a poussé un peu au noir dans les ombres.

S'étageant en hauteur et présentant l'ordonnance pyramidante, chère à Andrea, une composition religieuse, dont l'explication nous échappe, et que le catalogue lui-même désigne, faute de mieux, sous le titre vague de *Sujet mystique*, rayonne d'une majesté tranquille.

On ne saurait cependant priser cette peinture au-dessus de notre *Charité* du Louvre, telle qu'on la voyait, du moins, avant la restauration, opérée il y a une quarantaine d'années, et qui l'a dépouillée de la belle patine ambrée dont les siècles l'avaient revêtue. La scène représentée dans le *Sujet mystique* est la Vierge, agenouillée sur une haute estrade et de sa main droite, ramenant en avant son voile; elle tient debout le divin *bambino*, qui tend les bras à un ange assis sur le dernier degré de l'estrade, un livre à la main. Sur le même plan, en face de l'ange, se tient un jeune homme, sans aucun attribut, et qui pourrait être saint Jean l'Évangéliste ou saint Joseph. Vers le fond, une femme s'éloigne, conduisant un enfant dans la direction d'une ville fortifiée couronnant une hauteur. Les figures sont grandes comme nature dans cette page mystérieuse, d'un coloris extrêmement doux et fin, et qui paraît avoir été exécutée vers la même époque que la *Madonna del Sacco*.

Elle provient de la vente de Charles Ier, qui lui-même l'avait

acquise du duc de Mantoue. L'ambassadeur de Philippe IV la paya 230 livres sterling.

Mais, quelle que soit la beauté des précédents ouvrages, le plus précieux, le plus piquant pour notre curiosité, est le simple portrait en buste de la femme d'Andrea del Sarto, de cette *Lucrezia di Baccio del Fede*, que l'artiste aima d'une passion si aveugle et pour laquelle il se déshonora. Comme on l'excuse pourtant, comme on l'absout le pauvre Andrea d'avoir dissipé les sommes que lui avait confiées François Ier, pour satisfaire les caprices de cette adorable coquette ! Quelle étonnante beauté et quelle grâce souveraine elle possède, mêlées d'on ne sait quoi d'inquiétant et de diabolique qui font de ce chef-d'œuvre le plus troublant, après la *Joconde*, des portraits de femme ! Elle se présente à notre vue presque de face, en buste et de grandeur naturelle. Ses cheveux sont châtains, son teint a cette matité savoureuse et dorée des filles du pays où fleurit l'oranger ; peut-être a-t-elle vingt-cinq ans, peut-être un peu plus, mais elle est jeune encore et même dans tout l'épanouissement de sa merveilleuse jeunesse.

Quels yeux charmeurs elle a et combien tentateurs ! Comme elle semble appeler le baiser, cette bouche voluptueuse aux lèvres rouges et charnues, que plisse, aux commissures, un sourire indéfinissable, à la fois invitant, sensuel et railleur. Oh ! le joli monstre et qu'elle est bien femme cette Lucrezia ! Il a bien fallu qu'un pinceau amoureux la peignît pour qu'elle nous apparaisse, après plus de trois siècles, aussi triomphalement irrésistible. Andrea l'a d'ailleurs introduite et glorifiée dans toutes ses peintures ; elle est le type de ses Vierges, de ses saintes, son type persistant, obsédant, présent qu'il était constamment à ses yeux ou à sa pensée. Aussi, la rencontre-t-on partout, dans toutes les galeries ; mais nulle part vous n'apprendrez, mieux qu'à Madrid, à connaître le pouvoir de séduction de cette charmeuse et de cette infidèle qu'Alfred de Musset a si bien devinée et fait revivre.

Si Andrea Vannucchi ne clot pas la liste des peintres florentins dont le Musée du Prado conserve des ouvrages, il clôt du moins, pour son école, la liste des chefs-d'œuvre. Par acquit de conscience, nous mentionnerons cependant, pour son grand style et pour la noblesse d'expression de ses figures, une *Sainte Famille*, de Francesco de Rossi, surnommé le Salviati (1510-1563); le portrait d'un *violoniste* par Angiolo Allori, dit Bronzino (1502-1572) ; deux portraits des grandes duchesses de Toscane, *Christine de Lorraine* et *Marie-Madeleine d'Au*



Raphael pinx. F. Jasinski sc.

LE CARDINAL BIBBIENA

(Musee du Prado)

Gazette des Beaux Arts Imp. Ch. Wittmann

triche et celui de Côme II, par Cristofano Allori (1577-1621); *Loth et ses filles*, peinture d'un coloris voilé et comme assourdi, par Francesco



SUJET MYSTIQUE, PAR A. DEL SARTO.

(Musée du Prado.)

Furini (1600?-1649?); deux compositions correctes et austères, mais froides d'expression : la *Descente de croix* et une *Cène*, par ce Barto-

lommeo Carducci (1560-1608) que Philippe II fit venir en Espagne et qui y mourut, après avoir travaillé à des décorations importantes à l'Alcazar, au Pardo et à l'Escurial; une *Sainte Famille* de Pontormo (1493-1558), qui subit tour à tour l'influence de Léonard de Vinci, de Cosimo Rosselli, d'Andrea del Sarto et qui copia parfois les compositions d'Albert Dürer et, encore, *Moïse sauvé des eaux*, toile intéressante, exécutée avec une rare aisance et non sans mérite comme ordonnance, par Orazio Gentileschi (1562-1646) dont la fille, Artemisa, morte à Londres en 1642, est également représentée par un portrait de femme et une composition : la *Naissance de saint Jean-Baptiste.*

L'Espagne a été jadis plus riche en tableaux de chevalet du Corrège, si rares d'ailleurs partout, qu'elle ne l'est aujourd'hui. Deux joyaux qui lui ont appartenu : l'*Éducation de l'Amour*, acquise par le duc d'Albe à la vente de Charles Ier, enlevée au palais de Liria par Murat, vendue au marquis de Londonderry, et la tant célèbre *Vierge au panier*, donnée par Charles IV à Godoy, vendue au même marquis après avoir passé en France par la collection Lapeyrière, font à présent l'orgueil de la *National Gallery*. Antonio Allegri, dit le Corrège (1494-1534), n'est plus actuellement représenté à Madrid que par une œuvre originale, un *Noli me tangere*, petit panneau venu de l'Escurial et qui, jadis, devait être une merveille de délicatesse de modelé et de fraîcheur d'exécution, mais que d'anciennes et maladroites restaurations ont fortement altéré et encore par quelques répétitions, quelques ouvrages douteux et des copies plus ou moins fidèles. Celle, entre autres, de la *Vierge au panier*, nous paraît ancienne, mais combien elle fait regretter l'absence de l'original!

Francisco Mazzuola, le Parmigianino (1503-1540), se montre magistralement avec l'un des plus beaux portraits d'homme, — celui, croit-on, de Lorenzo Cibo, capitaine des gardes du pape Clément VII et général des armées de Charles-Quint, — que possède le Musée du Prado. — En regard de cette fière et expressive peinture, on a placé le brillant portrait d'apparat de la femme de Cibo, Riccarda Malaspina, superbe personne, vêtue d'une robe de velours grenat avec des crevés de satin blanc, un joyau précieux au cou et ayant autour d'elle ses trois beaux jeunes garçons.

Les peintures de Raphaël constituent l'une des plus grandes et des plus sérieuses richesses du Musée du Prado. Eu égard à leur nombre et à leur importance, on peut même, sans exagération, dire que cette richesse est de l'opulence. Huit ouvrages se partageant

comme sujets entre quatre représentations diverses de la *Sainte Famille*, trois grandes compositions religieuses : la *Vierge au poisson*, la *Visitation* ou la *Rencontre de sainte Élisabeth et de Marie*, et le *Pasmo di Sicilia* ou *Chute de Jésus-Christ portant la croix et montant au Calvaire* et le portrait d'un cardinal, telle est, d'après le catalogue, la part authentique des créations du divin maitre. En outre, il enregistre et décrit plusieurs copies intéressantes d'après quelques œuvres connues, telles que la *Sainte Famille de l'Impannata* et la *Sainte Famille de Loreto*, dont on sait que l'original est regardé comme perdu ; deux répétitions très anciennes, et longtemps considérées comme des originaux, des portraits d'*Andrea Navagero* et *Agostino Beazzano*, reproduits séparément, sur toile, d'après la peinture, sur panneau, de la galerie Pamfili-Doria, à Rome, où ces deux personnages figurent réunis, et enfin une suite de peintures décoratives, sans auteur connu, d'après les cartons de Raphaël (*Les Planètes*) qui ont servi de modèles pour l'exécution des mosaïques de la chapelle Chigi, dans l'église de la *Madonna del Popolo*, à Rome.

Une aussi imposante réunion d'ouvrages, dont quelques-uns occupent à bon droit dans l'œuvre de Raphaël une place élevée, justifie les quelques développements que nous croyons utile de lui consacrer.

La *Sainte Famille à l'Agneau*, exécutée sur un panneau qui mesure exactement $0^{m},29$ sur $0^{m},21$, est, dans son exiguïté, une peinture exquise. Non que son exécution présente ce fini extrême, minutieux et témoignant avant tout du soin et de la patience de l'artiste. Il n'en est rien. Toute minuscule qu'elle est, l'art est aussi grand dans cette délicieuse création que dans toute autre de dimensions plus étendues : ici, comme partout, on retrouve la même plénitude de lignes, la même grâce, la même sûreté, la même fermeté de touche qu'expliquent d'ailleurs l'extrême facilité et, pour tout dire d'un mot, la perfection absolue dans l'exécution, dont Raphaël n'a cessé de donner des preuves même dès ses premières productions. Rien de plus souriant, de plus familier et de plus intime que le sujet traité ici par lui. La Vierge, agenouillée, guide et soutient par son petit bras l'Enfant assis sur un agneau couché à terre. Jésus, d'un mouvement plein de gentillesse et de mutinerie, lève la tête vers sa mère. Saint Joseph, debout, appuyé sur un bâton, contemple avec joie cette aimable scène. Un paysage, aux lointains montagneux, et que traverse une rivière bordée d'arbres, en forme le fond. Cette *Sainte Famille* est venue de l'Escurial au Prado sans que l'on sache au

juste à quelle époque elle fut apportée en Espagne et par qui. Elle est signée dans un repli de la gorgerette de la Vierge : *Raphl. Urbinas* MDVII. Par ses recherches de coloration comme par son style, elle appartient, comme l'a dit, avec justesse, M. Eugène Müntz, dans son étude sur *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, à cette période florentine où l'artiste, entièrement sous le charme des ouvrages de Léonard, s'efforce, sans cependant pleinement y atteindre, de s'assimiler la grâce mélancolique et la morbidesse de coloris des Vierges de Vinci.

La *Sainte Famille*, qui doit à Philippe IV d'être appelée la *Perle*, appartient, ainsi que les deux autres Saintes Familles de Madrid, à la période romaine et à cette époque où Raphaël, tout en se livrant librement aux impulsions de son génie, semble vouloir revivre quelque chose de son passé heureux de Florence, alors que son esprit, juvénile et joyeux, lui inspirait les plus souriantes et les plus fraîches créations. Peut-être retrouverait-on aussi, non dans le coloris du tableau, car il saute aux yeux que Jules Romain a eu largement part à son exécution, mais dans les lignes générales et surtout dans la disposition du groupe que forme la Vierge, enlaçant avec tendresse son bras autour du cou de sa mère, quelque ressouvenir des attitudes chères à Léonard. Toutefois, l'expression méditative et déjà si grave qui se lit sur les visages de la Vierge et de sainte Anne, indique clairement qu'une nouvelle et décisive évolution s'est accomplie dans ses méthodes comme dans son esprit, depuis son arrivée à Rome : une inspiration plus sereine et plus haute caractérisera désormais les types et les physionomies de ses divins personnages. La *Perle*, peinte d'abord pour l'évêque de Bayeux, Louis de Canossa, passa ensuite au duc de Mantoue qui la céda à Charles Ier. Elle fut acquise à sa vente, au prix de deux mille livres sterling, par l'ambassadeur d'Espagne, Alonso de Cardenas, pour le compte de Philippe IV qui, en la recevant, se serait écrié : « Voilà la *perle* de ma collection ! » Vasari l'a décrite sous le titre erroné de la *Nativité*.

La *Sainte Famille à la Rose* doit cette désignation à la fleur tombée au bas du tableau, tout auprès du pied gauche de l'Enfant Jésus que sa mère, assise et inclinée un peu vers lui, se dispose à soulever pour le prendre dans son giron. Près de Jésus est le petit saint Jean. Tous deux soutiennent une banderole sur laquelle on lit : *Ecce Agnus Dei*. A droite de la Vierge, et en arrière de saint Jean, se tient saint Joseph. Toute la partie inférieure du tableau, jadis détériorée par on ignore quel grave accident, a été ajoutée et



RICARDA MALASPINA ET SES ENFANTS, PAR LE PARMIGIANINO.

(Musée du Prado.)

repeinte il n'y a pas fort longtemps ; c'est donc lors de cette restauration que l'on a refait, assez peu correctement du reste, le pied du Bambino et peint la rose et la marche sur laquelle elle est tombée. On ne retrouve d'ailleurs ni cette marche, ni cette rose, dans les copies anciennes de ce tableau, placé jadis dans la sacristie de l'Escurial.

La *Sainte Famille* dite *au Lézard*, et qui devrait s'appeler plutôt la *Sainte Famille sous le chêne*, puisqu'on ne voit point de lézard dans ce tableau et que les personnages se tiennent à l'ombre d'un grand chêne, représente la Vierge, assise, le bras gauche appuyé sur un autel antique, décoré de bas-reliefs, en arrière duquel se tient debout saint Joseph. De son bras droit, la Vierge enveloppe le Bambino, qui, le visage tourné vers sa mère, semble appeler son attention sur le petit saint Jean. Celui-ci, un pied posé sur le berceau de Jésus, lui montre une banderole sur laquelle sont écrits les mots dont il saluera plus tard le Christ : *Ecce Agnus Dei*. Des fûts de colonnes, des chapiteaux jonchent le sol, tapissé d'herbes, et les arcs ruinés de quelque édifice antique ferment au dernier plan le paysage, doucement éclairé par une aurore. Cette peinture, d'une tonalité grave, et dont les demi-teintes se sont fort assombries, paraît avoir été exécutée vers 1517 et avec la collaboration de l'un des élèves de Raphaël qui, sans la dater, l'a signée sur le berceau : *Raphaël pinx.* On connaît la copie qu'en fit Jules Romain et qui existe au palais Pitti. Dans cette copie, l'artiste a figuré un lézard et de là, l'appellation de *Madonna della Lucertola* qu'on lui a donnée en Italie, mais que l'on a tort d'appliquer, et nous avons dit pourquoi, à l'original de Madrid.

Bien que la *Visitation* ou *Rencontre de sainte Elisabeth et de Marie*, paraisse avoir été exécutée vers 1517 ou 1518, elle accuse dans son style des traces visibles d'influence florentine. On sait ce qu'est le sujet de cette peinture, tiré de l'Évangile de saint Luc, où les deux femmes, l'une et l'autre miraculeusement enceintes, sentent, en s'abordant, tressaillir en leur sein l'enfant qu'elles vont mettre au monde. La scène est placée, non dans la maison de Zacharie, comme l'indique saint Luc, mais dans un paysage, où serpente le Jourdain au bord duquel Raphaël a figuré, sur un plan éloigné, le baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste. Commandé à l'artiste par le camerlingue et protonotaire apostolique Giovian-Battista Branconio, et placé dans sa chapelle de l'église d'Aquila en 1520, ce tableau fut acquis en 1655 par Philippe IV. L'inscription suivante, tracée en

lettres d'or, se lit dans la partie inférieure : *Raphael. Urbinas. F. Marinus. Branconius.* F. F. Sa conservation est parfaite, grâce au transport de la peinture du panneau primitif sur une toile, opération effectuée par les soins de M. Bonnemaison, alors que le tableau, enlevé de l'Escurial, en 1813, fut apporté à Paris. Rendu en 1820 à l'Espagne, il alla d'abord reprendre sa place à l'Escurial avant d'être affecté au Musée du Prado. Notre Musée du Louvre possède, grâce à un legs récent de feu Eugène Piot, une fort belle étude, peinte à la détrempe, de la tête de sainte Élisabeth. Si donc cette étude, qui servit peut-être de modèle pour l'exécution, est bien, comme le pensait Piot, de la main même de Raphaël, ce serait une preuve de plus à l'appui de l'opinion généralement admise par la critique, et partagée d'ailleurs par le rédacteur du catalogue, que Raphaël est assurément l'auteur du carton de la *Visitation*, mais que l'exécution définitive du tableau fut confiée à ses deux élèves, Jules Romain et le Fattore, dont les colorations et la facture habituelles s'y trouvent nettement écrites.

Soutenant entre ses bras son divin fils, debout sur les genoux de sa mère, la Vierge siège sur un trône élevé. A son côté, saint Jérôme, agenouillé près de son lion, tient un livre ouvert, tandis que l'ange Raphaël présente, à la Vierge et à l'Enfant, le jeune Tobie, portant le miraculeux poisson dont le fiel devait rendre la vue à son père. Telle est la composition du chef-d'œuvre, popularisé par la gravure et célèbre dans le monde entier, que l'on désigne habituellement sous ce titre : la *Vierge au poisson*. Exécuté vers 1513, pour la chapelle de Sainte-Rose du couvent des Dominicains, à Naples, chapelle visitée principalement par les fidèles atteints de maladies d'yeux et qui venaient y implorer l'intercession de l'ange Raphaël pour en obtenir leur guérison, la destination donnée à ce tableau aide suffisamment à l'explication du sujet développé par l'artiste ; en même temps, on y découvre ce second thème, symboliquement exprimé par le geste de l'Enfant posant sa main sur le livre que tient saint Jérôme : l'admission et la reconnaissance par l'Église catholique, du Livre de Tobie, dont saint Jérôme fut le traducteur, parmi les livres canoniques. « La *Vierge au poisson*, écrit M. E. Müntz, est à la fois la plus grave et la plus touchante des madones de Raphaël. » On ne saurait rien ajouter à cette appréciation qui résume, dans sa brièveté, le caractère et le sentiment de l'œuvre. L'exécution en est toute réaliste, chaque personnage, chaque détail étant soigneusement étudiés sur nature ; elle s'inspire, plus qu'aucune autre œuvre

de Raphaël, du style et des méthodes de coloris de Fra Bartolommeo. Ce noble ouvrage fut apporté en Espagne et donné à Philippe IV par le vice-roi de Naples, le duc Medina de las Torres, qui, avec la complicité du P. Ridolfi, alors général des Dominicains, l'enleva du couvent, en même temps qu'une peinture de Lucas de Leyde, au mépris des légitimes protestations du père prieur. Pour consommer plus aisément son rapt, il paraît même avéré que le duc coupa court aux récriminations du prieur en l'expulsant de Naples et en le faisant accompagner, jusqu'à la frontière, par une troupe de soldats armés.

Un beau dessin à la sanguine pour la *Vierge au poisson* existe dans les collections du Musée des Uffizi, à Florence. Apporté de l'Escurial à Paris durant la guerre de l'Indépendance, cet ouvrage reposant sur cinq panneaux tout vermoulus, disjoints, fut habilement transporté sur toile. Il se présente aujourd'hui dans un excellent état de conservation et semble heureusement assuré d'une nouvelle et longue durée.

L'action principale dans le *Pasmo* ou *Spasimo di Sicilia*, c'est la chute du Christ, montant au Calvaire et succombant sous le poids de la croix, au moment où le Cyrénéen lui vient en aide. Une foule de spectateurs, de soldats à cheval, précédés par un porte-enseigne et que commande un centurion, peuplent cette scène, qui s'étend depuis les portes de Jérusalem jusqu'au Calvaire, aperçu dans le lointain. A droite, au premier plan, les Maries et saint Jean entourent la Vierge, étendant ses bras impuissants vers son fils bien-aimé et pâmée de douleur.

Nous ne commettrons point la faute de répéter ici, après Raphaël Mengs, Passavant, Gruyer, E. Müntz, les sagaces et si savantes appréciations critiques dont le *Spasimo* a été le sujet. Nous nous en tiendrons donc à rapporter quelques particularités, encore peu connues, relatives à la manière dont ce tableau arriva en la possession de Philippe IV. On sait qu'il avait été commandé à Raphaël par le couvent des Pères Olivétains de Palerme et que le vaisseau, qui le portait en Sicile, fit naufrage et fut jeté à la côte, non loin de Gênes. Recueilli comme épave, mais intact de toute avarie, il fut porté à Gênes où l'on prétendit le conserver ; il ne fallut rien moins que l'intervention de Léon X pour que les Pères Olivétains rentrassent en possession de leur chef-d'œuvre.

A la suite de nombreuses et inutiles ouvertures, faites au couvent par les vice-rois, pour obtenir la cession du tableau à Philippe IV,



... en Es... ... par
... duc M...
... te ... générau...
du couvent ... même temps qu'une peinture ...
au mépris ... légitimes protestations du pe...
sonn... aisément son rapt, il paraît même ...
... aux réclamations du prieur en ...
... jusqu'à la frontière, par une ...

... *Vierge au poisson* existe dans
... Apporté de l'Escurial
... cet ouvrage reposant
... ...lement ...

... ombant ... poids
... ent en ...
... par un
...
... le ... jusqu'au Calvaire, ap... le
... au premier plan, les Maries et saint Jean entou-
... étendant ... impuissants vers son fils bien-
... douleur.

... pos-
... Raphael
... que le vaisseau,
... non loin de
... toute avarie, il fut
... à ... défendit le conserver ... il ne fallut ...
... l'intervention ... X pour que les Pères Olivétains
... possession ... chef-d'œuvre.
... utiles ouvert...



R̈phaël pinx. Héliog Dujardin d'après Desnoyers

LA VIERGE AU POISSON
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts Eudes & Chassepot imp

les Pères Olivetains, dans un moment de détresse, se décidèrent enfin à s'en dessaisir. En 1661, le père-abbé, Clémente Staropoli,



LA VIERGE A LA ROSE, PAR RAPHAËL

(Musée du Pardo).

l'apportait en Espagne, avec l'assentiment de son supérieur général et du cardinal protecteur de son ordre. En échange de ce royal

présent, qu'il fit immédiatement placer sur l'autel de la chapelle de l'Alcazar, Philippe IV, par un diplôme daté du 22 avril 1652, accorda au couvent une rente annuelle de quatre mille ducats et au P. Staropoli une autre rente personnelle de cinq cents ducats. Ces rentes, malheureusement, reposaient sur des revenus fort aléatoires, aussi les pauvres moines n'en touchèrent-ils que d'insignifiantes fractions. Au bout de peu de temps, ils n'en perçurent plus un ducat. Les documents originaux, ayant trait à cette curieuse négociation, font partie des archives de Simancas et ont été publiés, en 1870, par M. Zarco del Valle, dans ses *Documentos ineditos*.

Le *Spasimo* est, avec la *Transfiguration* qu'il égale en dimensions, l'un des plus importants ouvrages que Raphaël ait exécutés à l'huile; bien que les historiens contemporains prétendent qu'il est peint entièrement de sa main, cette assertion n'est rien moins que certaine, à la prendre absolument au pied de la lettre. On sait que la coloration générale en est d'un ton rouge brique dont le premier aspect ne laisse pas que de surprendre. Quelques critiques ont même cru pouvoir supposer que ce ton était dû aux restaurations que le *Spasimo* eut à subir lorsque, comme les tableaux que nous avons précédemment cités, il fut apporté d'Espagne à Paris, et transporté sur toile, sous l'habile direction de Bonnemaison. Pour se convaincre que cette supposition n'est pas fondée, il suffit de comparer l'original avec la copie qu'en fit Carreño de Miranda, vers 1665, et qui est conservée à l'Académie de San-Fernando : elle offre précisément le même aspect rouge brique qu'a l'original, dans sa tonalité générale.

La signature du maître : *Raphaël Urbinas*, tracée en lettres d'or, se lit sur la pierre où le Christ appuie sa main. Plusieurs études et dessins pour le *Spasimo* nous ont été conservés. On trouve aux Uffizi un dessin du groupe de la Vierge et des Maries, et à l'Albertine, des croquis pour le porte-étendard et le centurion.

On a depuis longtemps fait la remarque que Raphaël a emprunté au *Portement de croix*, gravé par Martin Schœn, le visage du Christ; que le bourreau, vu de dos, est le même que celui du *Jugement de Salomon*, dans la chambre de la Signature, au Vatican, et que cette figure procède directement de la statue du Gladiateur, du Musée de Naples; et enfin, que la femme agenouillée au premier plan, à droite, et vue de profil, est identique à celle qui occupe la même place dans la *Mise au tombeau* et qui reparaîtra plus tard dans la *Transfiguration*.

Nous avons dit que le Musée du Prado possède trois portraits

dont deux, ceux de *Navagero* et de *Beazzano*, sont copiés, soit d'originaux disparus, soit de la peinture existant dans la galerie Doria ; le troisième portrait, celui d'un *Cardinal*, est un original et l'un des ouvrages les plus parfaitement beaux que Raphaël ait peints. Quelle tête vivante et expressive, avec ses yeux au regard méditatif et profond, son nez aquilin, sa bouche aux lèvres minces, ses pommettes saillantes et ses joues creuses ! Comme il est solidement construit ce masque osseux, à profil coupant, nettement frappé comme un relief de médaille et marqué au signe d'une âme mélancolique, réfléchie, mais d'une volonté implacable ! Mais qui donc est le personnage représenté? Bien des hypothèses autour de son nom, ont déjà été émises, dont aucune n'est positivement probante. Au commencement du siècle, on l'appelait le cardinal Jules de Médicis. Ce n'était pas soutenable. Puis, Passavant, sur la foi de la copie d'un portrait peint par Raphaël, copie qui existe au palais Pitti, y voulut voir le cardinal Bernardo Dovizio da Bibiena. Mais à cela il n'y avait qu'une difficulté, c'est que la copie en question ne ressemble, sous aucun rapport de traits, au portrait de Madrid. Feu notre ami Carderera, se fondant sur deux documents, une médaille reproduite dans le tome VI du *Trésor de numismatique et de glyptique* et un portrait gravé sur bois dans le recueil de Paul Jove, crut pouvoir rapprocher ces deux documents de la peinture du Prado et conclure que l'énigmatique effigie était celle du cardinal Alidosio.

Récemment, notre savant collaborateur M. Eugène Müntz reprenait dans l'*Archivio storico dell' arte* (année 1891, p. 328), la thèse de Carderera. Examen fait *de visu* des deux documents qui accompagnent son article, nous devons à la vérité d'avouer qu'entre la médaille frappée en l'honneur d'Alidosio, le portrait gravé de Paul Jove et la peinture de Madrid, nous ne voyons d'autre trait commun que la courbe du nez et que pour le surplus de la physionomie et de la complexion du sujet, tout nous paraît absolument différent et sans identification admissible. Il y aurait peut-être à suggérer une quatrième hypothèse qui s'appuierait sur la ressemblance, un peu imprécise à coup sûr, mais tout de même troublante, à ne point trop serrer de près l'analyse des traits, que l'on peut noter entre le portrait du cardinal Passerini, peint également par Raphaël, et qui est au Musée de Naples et celui de Madrid. Que conclurons-nous de toutes ces hypothèses?... Simplement ceci : qu'il est de la plus élémentaire sagesse d'imiter en cette question la prudente réserve gardée par M. P. de Madrazo qui, après avoir pesé toutes les preuves,

comparé tous les documents, s'en est tenu, dans son excellent catalogue, à conserver l'anonymat au personnage représenté dans l'admirable chef-d'œuvre de Raphaël.

Après le maître, nous ne voyons plus rien à dire de ses disciples ni de ses successeurs dans l'École romaine. On rencontre bien, au Prado, une *Sainte Famille* de Jules Romain, un *Christ en croix* du Baroche, une *Madone* de Sassoferrato, une *Fuite en Égypte* de Carlo Maratta et des *Ruines* de Pannini, mais il suffira, sans nous arrêter devant ces toiles, de les qualifier d'estimables.

Nous n'aurons pas davantage à analyser les œuvres de l'École bolonaise; les Carrache, à Madrid, n'ayant rien à nous révéler, non plus que le Guide, que l'Albane et le Guerchin. Bon Dieu! que ces Bolonais ont donc été féconds et comme ils encombrent les collections publiques!

Quand on a rendu Ribera à l'Espagne, l'École napolitaine dont il est le prince reste décapitée. Antonio Ricci, surnommé Barbalunga (1600-1649), ne fut pas un de ses élèves, puisqu'il paraît s'être attaché de préférence au style et aux méthodes du Dominiquin; nous signalons de lui, pour le charme puissant de sa coloration et la profondeur du sentiment tragique, une *Sainte Agathe*, couchée à terre, expirante, les seins coupés.

D'Aniello Falcone et de son élève Salvator Rosa, rien à citer qui soit inattendu ou d'une assez haute valeur et quant à Luca Giordano, dont l'incontinente fécondité a couvert l'Escurial, la sacristie de la cathédrale de Tolède, vingt églises et couvents et les parois du Musée du Prado de centaines de mètres carrés de fresques et de peintures à l'huile, nous ne pouvons que souhaiter, après le regretté Clément de Ris, qu'il passe un jour par là quelque iconoclaste de goût.

PAUL LEFORT.

III

LES ÉCOLES DU NORD.

LES PRIMITIFS. — LA RENAISSANCE.

Le Prado, entre les deux ou trois galeries de valeur égale à la sienne, offre ceci de frappant que, sans artifice préparatoire, il dévoile ses trésors aux yeux du visiteur ébloui. Point d'escalier monumental qu'il faille gravir, nulle antichambre qu'il faille traverser pour être admis dans la présence de ces Majestés de l'art ayant nom Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, Velasquez, Murillo, Ribera. Aussi est-elle profonde, inoubliable, l'impression ressentie par quiconque, le seuil de cet asile de splendeurs franchi, a fait céder sous son effort la massive porte donnant accès au grand salon des peintures. Le regard alors subitement embrasse, dans son prolongement indéfini, une galerie où, si loin et si haut qu'il porte, s'étagent les créations maîtresses des plus nobles coloristes d'Espagne et d'Italie. Accord merveilleux et presque surhumain, auquel je ne trouve à comparer que cet écho magique tombé des voûtes du baptistère de Pise où semblent résonner des voix célestes.

Tout le Prado n'est pas là, sans doute; il tient pour nous d'autres splendeurs en réserve, mais nulle impression ultérieure n'aura pouvoir d'effacer le souvenir de cette vision première. Dans l'importance que revêtiront à nos yeux les Écoles du Nord, la curiosité aura sa part autant parfois que l'admiration. Le savant et l'artiste y trouveront également à glaner.

Que la répartition des salles contribue pour une part à l'effet ressenti, j'en ai le soupçon. Confondues sans ordre rigoureux dans des

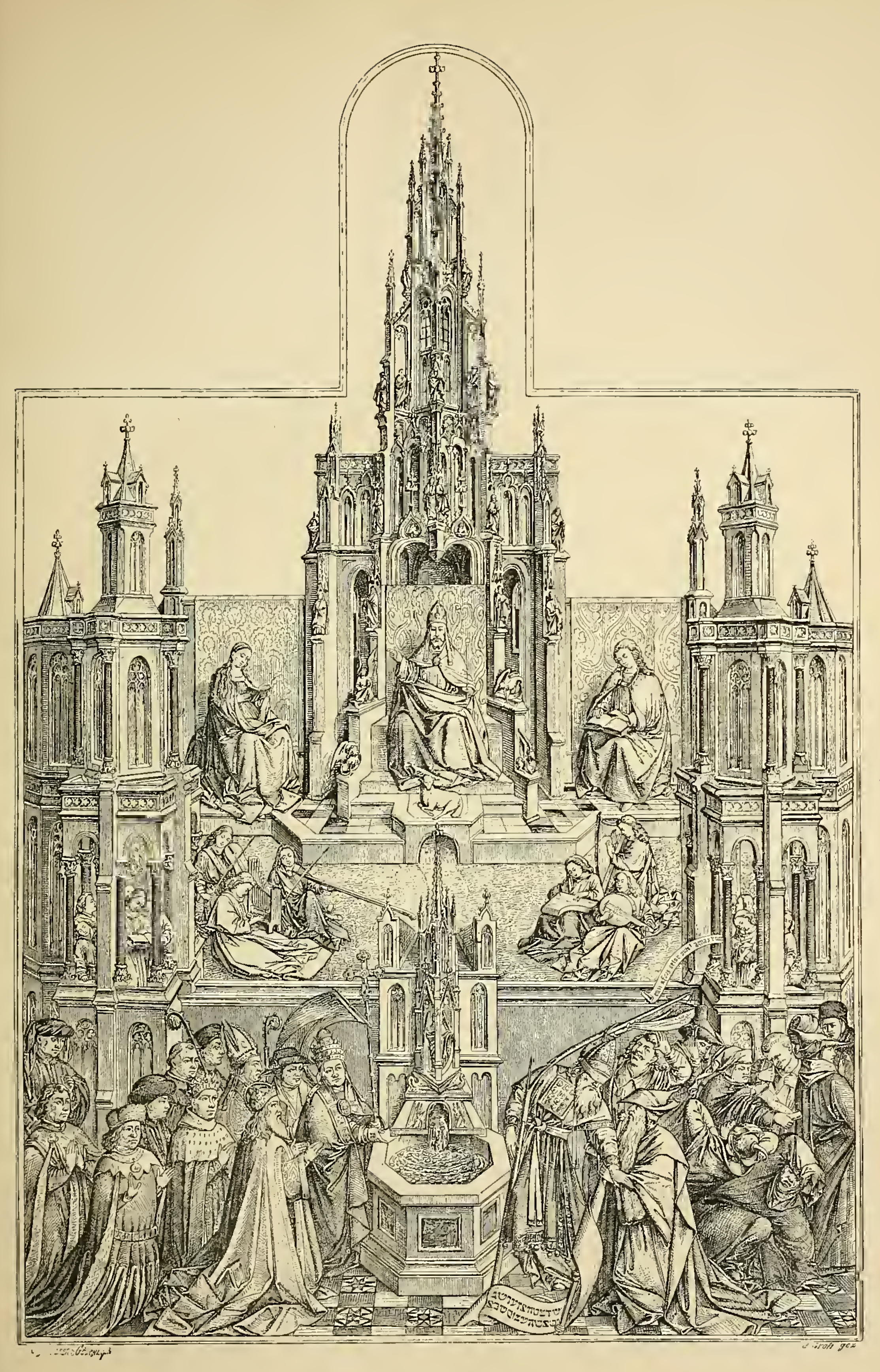
salles au plafond bas, au jour parcimonieusement distribué, au recul insuffisant, les maîtres septentrionaux, pour imposante que soit leur cohorte et parfois supérieure leur représentation, paraissent comme tenus à l'écart. Qui donc garde leur souvenir pendant les heures d'enchantement données aux coloristes méridionaux? Aussi bien, que de noms manquent à l'appel dans cette galerie de deux mille deux cents peintures réparties entre plus de quatre cents maîtres, où Rembrandt n'intervient que pour une seule œuvre et d'où Frans Hals est totalement banni!

Rien n'est donc plus exact que cette observation de M. Germond Delavigne, que, malgré leur nombre et leur beauté, les toiles réunies au Prado ne forment pas un Musée dans le vrai sens du mot, mais seulement une collection sans pareille. « Les origines des différentes écoles n'y sont pas représentées, ajoute-il, et dans ces écoles, tandis que tel maître a presque toutes ses œuvres, tel autre, également illustre, n'a pas même une esquisse. »

Ces lacunes ne seront point comblées. Outre qu'il en coûterait gros de réunir à prix d'argent un ensemble d'échantillons dignes de cadrer avec ceux que nous offre la galerie dans son état actuel, les écoles et les époques y parlent avec une éloquence si haute de la grandeur et du déclin de la Monarchie espagnole, qu'en vérité toute adjonction de date récente détonnerait ici comme un anachronisme.

Plus spécialement préoccupé de l'étude de ce groupe de productions que le catalogue rassemble sous le titre de *Escuelas Germanicas*, j'ai d'abord éprouvé cette impression. Nulle part autant qu'ici ne se reflète l'œuvre politique du passé. Les créations flamandes sont, à elles seules, aussi nombreuses que celles d'origine espagnole et italienne prises ensemble alors que l'École hollandaise est comme inexistante et pour peu qu'il vous intéresse de rechercher les origines de ses rares échantillons, égarés en pays espagnol, vous apprenez qu'aucune peinture d'un maître hollandais n'est arrivée par voie directe en la possession des rois d'Espagne.

En ce qui concerne les représentants de l'art germanique antérieur au XVII[e] siècle, pour qui se souvient que, né et élevé en Flandre, Charles-Quint groupait sous son sceptre les anciennes provinces bourguignonnes et l'Allemagne entière, le contingent paraît modique. Les libéralités de l'empereur envers le Titien donnent même un certain relief à l'emploi peu fréquent qu'il fit du pinceau des artistes qui, sous son règne, illustraient l'Empire ou les Flandres. Albert Dürer, accueilli en triomphateur durant tout son voyage aux Pays-



LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE SUR LA SYNAGOGUE, PEINTURE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

Bas, ne laisse pas de se plaindre des froideurs de Marguerite d'Autriche et les faveurs du neveu ne semblent pas avoir dédommagé le grand peintre des dédains de la tante.

Si l'empereur se préoccupa de recueillir les œuvres des maîtres qui illustrèrent le règne de ses devanciers, il en eut évidemment l'occasion belle. Pourtant le Prado est loin de fournir la preuve de son zèle sous ce rapport. Pinchart, dont l'opinion est précieuse, eu égard au soin tout particulier qu'il mit à explorer les archives, affirme que Charles-Quint favorisa peu les artistes et, pour ma part, je constate que l'histoire n'a conservé le souvenir d'aucune page marquante exécutée à sa sollicitation par Lucas de Leyde, Quentin Matsys, Mabuse ou Van Orley, ses loyaux sujets. Parcourez les états de sa maison : entre les nombreux Flamands et Hollandais dont elle se compose, vous ne relèverez aucun nom de peintre notable et Vermeyen, qui paraît avoir été auprès de lui en haute faveur, semble l'avoir intéressé autant par sa barbe prodigieuse que par les œuvres de son pinceau, d'ailleurs, il faut le dire, d'ordre secondaire.

A dater de 1533, nul ne l'ignore, l'empereur ne permit qu'au seul Titien de reproduire ses traits. Il semble que la faveur accordée au portraitiste se soit étendue à l'ensemble des créations de son pinceau, chose absolument naturelle.

Le futur roi Philippe, étant fiancé à Marie Tudor, le portrait du prince envoyé à la reine d'Angleterre fut encore l'œuvre du Titien et Marie de Hongrie eut soin d'écrire à ce propos à l'ambassadeur Renard, à Londres, que la reine eût à considérer le portrait « à son jour et de loing, comme sont toutes peinctures du dict Titian qui de près ne se recognoissent ».

Ce n'est pas porter atteinte à la gloire de l'illustre Vénitien de dire qu'une effigie par Antonio Moro eût obvié à l'inconvénient signalé.

La conquête de Moro constitue à Charles et à son successeur un titre sérieux à la reconnaissance des amis de l'art. Au service des rois d'Espagne le grand portraitiste hollandais prodigua les manifestations de son génie. L'Angleterre, l'Allemagne, la France et la Hollande ne donnent pas du maître une représentation équivalente à celle du Prado à lui seul.

L'histoire nous apprend que le 29 août 1559, Philippe II, venant de Flandre en vue des côtes espagnoles une tempête épouvantable dispersa sa flotte et mit à néant sous ses yeux mêmes, le navire portant les trésors artistiques recueillis par son père et par lui au cours de leur passage par la Flandre. L'historien Leti prend



ANDRE DEL SARTE PINX A. GILBERT SC.

LUCREZIA DEL FEDE

(Musée de Madrid)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon, Paris.

texte de l'événement pour dire que Charles-Quint n'avait rançonné la terre qu'au profit de l'Océan.

On ne se défend pas d'une certaine émotion à la pensée de tant de merveilles ravies à notre admiration, soustraites à notre étude. Mais que portait en réalité la caravelle royale? Le conjecturer est plus difficile qu'il n'en coûte de peine d'énumérer ce qu'elle ne contenait pas. En effet, l'*Adoration de l'Agneau* des frères Van Eyck, l'*Ensevelissement du Christ*, de Matsys, la *Sainte famille*, du même, le *Saint Luc* et l'*Adoration des Mages* de Mabuse, le *Crucifiement* et la *Descente de Croix* de Roger Van der Weyden, les *Thierry Bouts* de Louvain, les *Memling* de Bruges ; en somme, les pages les plus marquantes des maîtres flamands que continssent les églises et les hôtels de ville des Pays-Bas nous sont conservées.

Pour plusieurs de ces œuvres Philippe avait échoué dans ses offres d'acquisition. D'autres, comme le *Christ crucifié*, de Roger Van der Weyden, enlevé à la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, et la *Descente de Croix* du même maître se retrouvent encore à l'Escurial. Van Mander fait mention d'un *Sacrifice d'Abraham* de Jean Schoorel, peinture à la détrempe, acquise à Utrecht par le roi, avec d'autres productions du même peintre. Mais la trace de ces créations est perdue, qu'elles aient péri avant de toucher les côtes d'Espagne ou dans un des incendies de 1608 ou de 1734 dont le Pardo et l'Alcazar de Madrid eurent si cruellement à souffrir.

Mais déjà le retour de Philippe dans la mère-patrie avait été précédé d'un envoi de trésors d'art ayant appartenu à sa tante, la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. L'inventaire de ces richesses nous fait même connaître qu'un des chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck, le portrait d'Arnolphini et de sa femme, aujourd'hui à Londres, avait fait le voyage de Madrid : « Una tabla grande, con dos puertas con que se sierra, y en ella un hombre e una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los díchos hombre e muger, y en las puertas las armas de don Diego de Guevara, hecha por Juanes de Hec; año 1434. » Impossible d'être plus explicite.

Il y a moins de cent ans ce joyau faisait encore partie de l'écrin de la couronne d'Espagne et M. Justi a relevé sa mention dans un inventaire des peintures du palais royal en 1793. Sa présence ultérieure à Bruxelles et à Londres est une preuve nouvelle à l'appui de l'influence des événements politiques sur l'état des trésors d'art de l'Espagne. N'est-ce pas aujourd'hui à Berlin, à Munich et à Gand

que se rencontrent les épaves de la copie de l'*Adoration de l'Agneau* si richement payée par Philippe II à Michel Coxcie, pour en orner l'Escurial, et nul n'ignore, sans doute, qu'il existe de par le monde des fragments d'armures ayant fait originairement partie de l'Armeria real de Madrid.

En somme, à qui s'attend à rencontrer parmi les primitifs un contingent sérieux d'œuvres provenant originairement des princes de la maison d'Autriche, le Prado réserve une déception.

Deux sources ont, en revanche, contribué à enrichir cette section : les couvents supprimés de la Castille et la Galerie du Palais de Saint-Ildephonse, formée par la veuve de Philippe V, Élisabeth Farnèse, à l'aide surtout d'acquisitions faites à Rome par le peintre Pittoni et provenant, en majeure partie, de Christine de Suède. De là procèdent un nombre sérieux de morceaux remarquables et, en dehors de la plupart des toiles hollandaises de la Galerie, quinze Rubens, cinq Van Dyck, parmi lesquels le fameux portrait du maître et d'Endymion Porter, vingt-cinq Teniers, sans oublier les quatre merveilleux tableaux de fruits et de nature morte de Clara Peeters, seules productions actuellement connues de cette artiste hors ligne.

A la réserve d'un petit nombre de pièces exposées dans le salon d'Isabelle II, les primitifs du Prado sont rassemblés dans deux salles du soubassement, les plus mal partagées du palais sous le rapport de la lumière. On y est, en revanche, peu troublé dans ses études et la masse des visiteurs m'a paru traverser l'édifice sans se douter de l'existence d'une section où figurent des chefs-d'œuvre de Memling et de Van der Weyden, tous les Jérôme Bosch, sans parler du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* que son attribution aux frères Van Eyck suffit à rendre universellement célèbre.

La diversité de provenance de toutes ces peintures a contribué, pour une bonne part, à compliquer le problème de leur détermination. J'ai hâte de le dire, pourtant, le catalogue de M. Pedro de Madrazo témoigne d'un louable souci de la précision. Il y est largement tenu compte des recherches contemporaines. Mais à Madrid, bien plus encore qu'ailleurs, la difficulté est grande de s'orienter dans ce dédale de pages anonymes accumulées par les siècles en un chaos dont le débrouillement ne pourra résulter que de l'effort collectif d'une légion de chercheurs.

Et si, de nos jours, le voyage d'Espagne est exempt de l'imprévu et des difficultés d'il y a un demi-siècle, il n'en est pas moins resté

une entreprise. Le nombre est infiniment plus grand qu'on ne le suppose de ceux qui, ayant visité et revisité les musées de France, d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre et d'Italie, hésitent à franchir les Pyrénées. Waagen, lui-même, à l'époque où parut son *Manuel de la peinture flamande et hollandaise*, était absolument ignorant



DESSIN D'ENSEMBLE DU MARIAGE DE LA VIERGE, DIPTYQUE FLAMAND (?) DU XVe SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

des œuvres réunies à Madrid. Il se vit conséquemment obligé de reprendre les appréciations d'autres critiques et ce fut à l'autorité de Passavant qu'il eut recours pour tout ce qui concernait les peintures primitives du Prado. Cet excès de confiance, il eut à le déplorer le jour où, personnellement, il fut à même de contrôler les jugements de ses devanciers.

Pour respectable que soit, au surplus, le jugement de Waagen, il n'est pas sans appel. L'honneur de figurer au premier rang des

pionniers de la critique moderne lui demeure acquis sans doute, mais plus d'une de ses appréciations a dû être réformée et l'on a vu notamment le professeur Justi, de l'université de Bonn, apporter sur l'art flamand dans ses rapports avec l'Espagne, un ensemble d'informations de la plus haute valeur, recueillies dans les archives de Simancas et contrôlées avec une sagacité à laquelle j'aurai plus d'une occasion de rendre hommage.

En somme, le moment ne paraît pas éloigné où, débarrassé d'attributions de pure fantaisie, le compartiment des primitifs du Prado sera, pour l'étude des incunables de la peinture flamande, une source d'informations plus riche qu'aucune de celles fournies par les galeries les plus connues de l'Europe centrale.

A s'en tenir au catalogue, le Prado conserverait jusqu'à quatre peintures ayant le droit de figurer dans l'œuvre des frères Van Eyck. Leur importance, question d'attribution à part, est indiscutable. On peut les envisager toutes comme appartenant aux échantillons les plus précieux de l'école flamande ancienne.

Le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* mérite, à coup sûr, notre première attention. Dire qu'il ne s'agit pas ici d'une page originale, équivaut à enfoncer une porte ouverte. Waagen lui-même, après avoir exalté cette création comme l'une des principales d'Hubert et de Jean Van Eyck, reconnut avec la meilleure grâce du monde qu'il n'y avait rien ici ni de l'un ni de l'autre frère. « Je constate une fois de plus, dit-il, qu'alors seulement une œuvre mérite d'être envisagée comme originale, où existe l'accord absolu de la conception et de l'exécution. »

En effet, l'on a peine à comprendre qu'un connaisseur éprouvé, comme devait l'être Passavant, ait pu oublier les caractères distinctifs des deux illustres frères au point de leur assigner cette page d'une froideur de glace et où, précisément, fait défaut l'accent qui, de leur moindre production, fait une merveille.

Jean Van Eyck ayant visité, en 1429, la Castille, on crut pouvoir partir de là pour supposer que la composition importante dont il s'agit était un souvenir de son passage par l'Espagne et que le roi Henri IV, fils de Juan II, avait tenu à honneur d'enrichir le couvent du Parral, dont il fut le fondateur, de l'œuvre précieuse possédée par son père. Raisonnement subtil, mais sans portée, d'abord parce que la peinture n'a point les caractères de Van Eyck, ensuite et surtout parce qu'il résulte d'un passage du *Voyage* de

Ponz, rappelé par M. Justi, que la cathédrale de Palencia possédait, au siècle dernier, une peinture, qui selon toute apparence, était l'original dont le tableau du Prado est une copie d'ordre très secondaire. Ponz assure avoir vu dans les églises de la Castille des répétitions du tableau de Palencia immensément inférieures en qualité au prototype dont il énumère avec complaisance tous les mérites.

Certes, nous trouvons ici un vague souvenir de l'*Adoration de l'Agneau*. De part et d'autre le Christ siège comme juge suprême, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean et, très certainement, le peintre s'est inspiré ici d'Hubert Van Eyck. Plus bas, à l'avant-plan du tableau, les pouvoirs spirituel et temporel, représentés par le Pape, l'Empereur et les Rois, sont groupés près d'une fontaine d'un beau style, assistant à la déroute du Judaïsme, représenté par le grand-prêtre et par les docteurs de la loi. Mais, en dehors de certaines analogies fatales de costume, rien ici n'évoque le souvenir des Van Eyck avec une évidence qui permette de supposer que l'œuvre leur appartienne plutôt qu'à tout autre maître du temps[1]. J'ose, pour ma part, soutenir qu'ils sont aussi étrangers à la conception de l'ensemble qu'à son exécution, car, même sous la main d'un copiste, les caractères de la création originale ne sont jamais oblitérés d'une manière absolue.

Tout récemment, le Musée de Berlin est entré en possession de la *Résurrection de Lazare*, d'Albert Van Ouwater, dont jusqu'alors aucune œuvre n'avait été identifiée. M. Scheibler fit part à M. Bode du soupçon qu'avait eu un connaisseur de l'origine commune du tableau de Madrid et de la peinture nouvellement découverte. L'observation mérite un examen sérieux.

Proposer un nom est chose hasardeuse; je m'y aventure d'autant moins que toutes les productions auxquelles semble se rattacher la peinture du Prado sont anonymes. C'est justement dans le voisinage immédiat de celle-ci que nous allons recueillir les éléments d'une détermination future. Il s'agit, on va le voir, de trois, plutôt de quatre peintures fréquemment attribuées aux Van Eyck.

Voici d'abord le nº 1817 *a*, le *Mariage de la Vierge*, diptyque exposé sous le nom de Roger Van der Weyden et que M. Justi déclare être la meilleure des pages flamandes primitives qu'il ait vues en

1. C'est ce que démontre avec une évidence entière le plus récent des critiques qui se soient occupés du tableau, M. Lucien Solvay, dans son *Art espagnol* (Paris, 1887, p. 95).

Espagne, avec le retable de Palencia, œuvre, à ce qu'il suppose, de Juan de Flandres, le peintre d'Isabelle la Catholique. Au gré de Passavant nous aurions affaire au Maître à la Navette, un inconnu parmi les peintres. Pour Waagen il s'agit d'un continuateur des Van Eyck. En somme, beaucoup d'incertitude.

Ce qui ne saurait être contesté, c'est que la peinture constitue un des plus précieux échantillons de l'art du xve siècle.

De la collection du marquis de Legañès qui, sans doute, l'avait rapporté de Flandre, le diptyque passa, sous le nom de « Maestro Rogel », en la possession de Charles II. De là, l'attribution actuelle.

Mesurant en hauteur 78 centimètres, en largeur 90, l'ensemble du Prado nous montre, dans sa partie de gauche, les fiançailles de la Vierge. Joseph est miraculeusement désigné pour être l'époux de celle-ci. A droite l'union se célèbre. Enfin, au revers, deux figures en grisaille : Saint Jacques le Majeur et sainte Claire.

Sous la voûte d'un temple circulaire, supporté par des colonnettes d'un dessin capricieux, taillées en chevrons, en nœuds, etc., où se confondent le marbre et le jaspe, où la lumière, largement répandue, pénètre par des verrières superbes avec l'histoire des premiers hommes, et dont, enfin, la façade est décorée de sculptures retraçant des scènes de l'Ancien Testament, le grand-prêtre Zacharie implore le Seigneur.

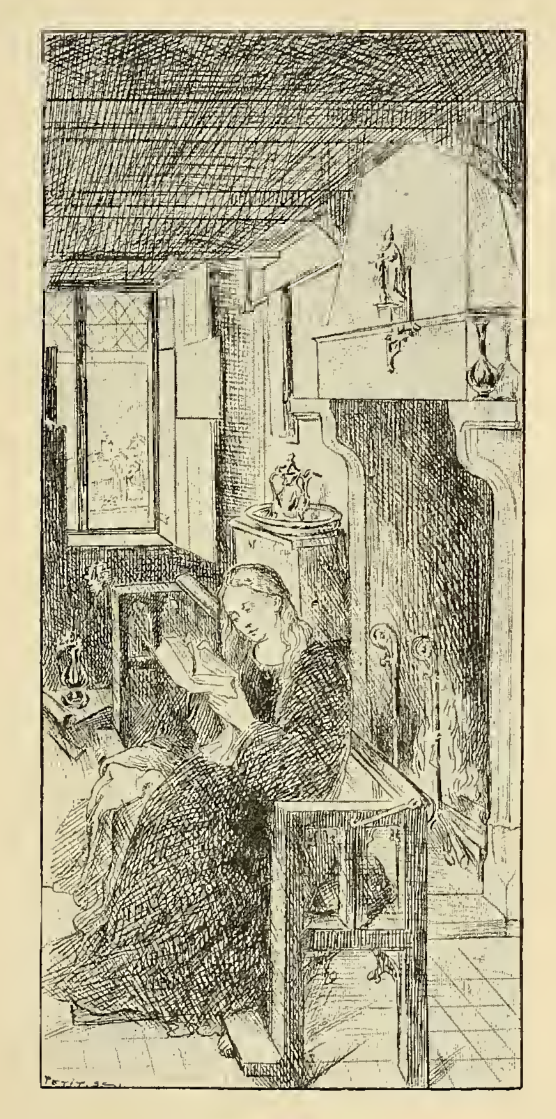
Comme le dit Clément de Ris, « ce volet offre aux études des archéologues tous les costumes, tous les ornements sacerdotaux, tous les vases consacrés en usage au xve siècle dans le sacrifice de la messe. » A ceci près toutefois que les célibataires et les veufs de la tribu de Juda sont, pour la plupart, vêtus d'étoffes orientales, disposées en rayures, ou semées d'inscriptions hébraïques tracées en or. On verra reparaître ce détail.

Au premier plan se déroule l'épisode caractéristique du tableau. Confondu dans la foule des prétendants Joseph, vieillard bonasse, au visage glabre, au front dépouillé, cherche à dissimuler, sous les plis de son manteau, le bâton miraculeusement fleuri qui le désigne pour épouser la Vierge. Couvert de plus de confusion que de joie à la découverte du prodige, il est ramené vers l'autel au milieu des quolibets de ses rivaux.

Nous tenons, on le voit, le premier des humoristes de la lignée qui se continue en Jérôme Bosch et Pierre Breughel.

Sur le panneau de droite se célèbre le Mariage de la Vierge, cérémonie qui s'accomplit en plein air, en avant du porche ogival d'un

temple en construction. L'assistance, très nombreuse, composée de personnages des deux sexes, exprime ses sentiments avec une ani-



SAINTE BARBE, PEINTURE FLAMANDE (?) DU XVe SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

mation allant jusqu'à la grimace. La disproportion d'âge des conjoints, l'air contrit de l'époux, provoque des sourires et des regards moqueurs. Quelques hommes se contraignent; d'autres s'abandonnent franchement à leur gaieté et rient à belles dents.

Cette intensité d'expression, opposée à la gravité des personnages principaux de la scène, vient subitement nous éclairer sur l'auteur du *Triomphe de la Religion* et, alors, pour peu qu'on y retourne, on retrouve, ici comme là, des types fort proches, à commencer par celui de saint Joseph qui, dans le groupe des docteurs de la loi judaïque, apparaît dans l'acte de lacérer ses vêtements.

Passavant déjà, à propos du *Mariage de la Vierge*, dirigeait l'attention vers une œuvre du même auteur, ayant appartenu jadis au Louvre et aujourd'hui passée au Musée de Douai : les *Israélites recueillant la manne.*

Pour le coup, il voyait juste; l'énigmatique tableau de Douai[1] procède, en effet, d'une source commune avec le *Triomphe de la Religion* et le diptyque du *Mariage de la Vierge* du Prado.

Considéré sous le rapport de la technique, le peintre du *Mariage de la Vierge* compte parmi les plus habiles.

Inférieur à Van Eyck en tant que coloriste, également en ce qui concerne la délicatesse du sentiment, il le lui cède à peine en l'art de traduire toute chose vue et l'égale presque dans son inflexible souci de la vérité.

Sa fantaisie est prodigieusement riche. Aimant à décorer ses architectures de statuettes, il fouille ses clochetons et cisèle ses pinacles avec un art exquis. Nul maître n'a poussé si loin l'art de l'ornementation. Ses ajustements sont semés de broderies précieuses rehaussées d'or, très souvent d'inscriptions hébraïques. La tiare du grand prêtre officiant, la haute couronne de fleurs de lis posée sur les cheveux déliés de la Vierge, sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Le paysage, entrevu par les baies du portique, est calme, riant, vallonné, peu méridional ; j'en dirai autant du ciel remarquable par sa froideur. Comme physionomiste, enfin, il vous fait vingt fois songer à Jérôme Bosch sur qui, certainement, il a influé. Bref, l'ayant vu une fois, il n'est guère possible de le méconnaître jamais. Ses femmes, en général, ne sont ni gracieuses de contour, ni distinguées de type ; elles ont les traits empâtés. Les extrémités manquent de goût et d'élégance et, d'une manière générale, les personnages, un peu ramassés, se meuvent avec gaucherie.

Tous ces caractères, nous les retrouvons dans l'*Annonciation*, n° 1853. Le tableau a souffert; il n'en constitue pas moins une création

1. J'en ai joint la photographie à une étude sur le Musée de Douai, publiée dans le *Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archéologie* (Bruxelles, 1883, page 206).

importante et typique, sans compter qu'elle nous apporte une solution difinitive.

Chose fréquente chez les maîtres du XV[e] siècle, c'est dans une église que l'ange vient délivrer à la Vierge son message. Décoré cette fois encore de verrières, le temple n'en est pas moins pourvu d'un mobilier d'usage courant : une bibliothèque, un banc sculpté, garni d'un coussin rouge. Agenouillée, vue de face, et sans lever les yeux de son livre, Marie écoute les paroles de l'ange qui s'avance par la gauche. De ce même côté une façade gothique à laquelle est adossée une statue de David jouant de la harpe, — la Vierge était de la maison de David, — tandis que les pignons sont décorés de statuettes du Christ, de Moïse, de Samson, etc. Dans le ciel apparaît Dieu le Père, environné d'anges. Ce groupe est tracé en hachures d'or. Le vêtement de la Vierge également est enrichi d'une bande d'inscriptions hébraïques tracées en or.

Je ne connais point le retable de Palencia, auquel M. Justi rattache le *Mariage de la Vierge*. Mais je connais la série exquise de peintures attribuées à Juan de Flandes, appartenant au palais de Madrid. Leur analogie avec l'œuvre du Prado ne m'a pas particulièrement frappé. Pour ce qui concerne l'*Annonciation*, il m'est donné de pouvoir faire connaître qu'elle répète les figures du fameux triptyque appartenant à la comtesse de Mérode, à Bruxelles, et dont M. Bode s'est occupé [1]. Du même peintre, encore indéterminé, M. Léon Somzée, à Bruxelles, possède une *Madone;* M. Bode, et d'autres connaisseurs, lui assignent la *Mort de la Vierge* de la Galerie Nationale de Londres, si longtemps attribuée à Martin Schongauer à qui, précisément, j'avais songé pour la *Madone* Somzée et la *Manne* de Douai. Le même auteur lui donne une *Annonciation* du Musée de Cassel. Je puis, pour ma part, lui restituer d'autres peintures : l'*Annonciation* du Louvre, n° 2202, où se retrouvent tous ses accessoires favoris ; les *Saintes femmes au tombeau*, une page capitale, faisant partie de la collection de sir Francis Cook, à Richmond, et attribuée à Jean Van Eyck ; encore, si mes souvenirs ne me trompent, la magnifique *Madeleine*, n° 654 de la Galerie nationale de Londres, cataloguée comme de l'école de Roger Van der Weyden.

Pour achever le rapport de ces pages diverses avec le *Triomphe de la Religion*, il suffirait d'indiquer le volet de droite de l'*Annonciation* de Mérode, où saint Joseph, vieillard à barbe grise, en robe

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXV, 2[e] période, p. 218.

bleue, coiffé d'un turban jaunâtre, confectionne des souricières. Il est impossible, après avoir considéré cette figure, de ne la point rattacher tout d'abord à la fameuse peinture du Prado.

Un des caractères frappants de l'artiste qui m'occupe, est sa façon de tracer les ombres. Quand diverses lumières se concentrent sur un objet, il s'attache, avec une prodigieuse fidélité, à rendre la projection double et parfois triple des ombres.

Très prononcée dans le retable de Mérode, la même particularité se joint à tout un ensemble de caractères pour nous révéler la main de l'auteur dans deux volets exposés au Prado même dans le salon d'Isabelle II, sous le nom de Jean Van Eyck [1].

Sur l'un, celui de droite, *Sainte Barbe,* non la Vierge, comme le dit le catalogue, occupe un banc gothique artistement ouvragé et que déjà nous connaissons par les trois *Annonciation* mentionnées plus haut. Adossée à une haute cheminée où flambe un feu de bois, elle lit. Son manteau d'un vert médiocrement harmonieux recouvre une tunique de velours bleu fourrée d'hermine, une jupe de drap d'or. Dans un vase d'étain plonge une branche d'iris, et non loin d'une fenêtre, sur une crédence, repose dans son bassin, une gracieuse aiguière de cuivre, présente aussi dans le tableau du Louvre. Cette fois encore l'ombre projetée par les divers objets a les démarcations typiques observées ailleurs. Par les fenêtres du fond, ouvertes sur la campagne, nous apercevons, en voie de construction, la tour qui bientôt servira de prison à la jeune chrétienne. Avec le retable de Mérode, la *Sainte Barbe* est l'œuvre la plus caractérisée de son auteur.

L'autre volet, en moins bon état, nous donne le portrait d'un personnage, vêtu de la robe des Franciscains, agenouillé dans un intérieur, sous le patronage de saint Jean l'évangéliste, drapé de rouge. Au fond de l'appartement un miroir convexe où se réfléchissent trois personnages. La cheminée gothique est surmontée d'une statuette de la Vierge et, par les fenêtres, l'œil embrasse une contrée où, entre des montagnes chargées de neige, s'élève un château féodal. Une inscription tracée au bas de la peinture nous apprend qu'il s'agit du portrait de maître Henri Werlis (de Werle), de Cologne, en 1438.

ANNO MILLE^{MO} C Q^{TER} X. TER ET OCTO HIC FECIT EFFIGIEM... GI
M^{ISTER} HENRICUS WERLIS M^{GER} COLON.

1. N°s 1352 et 1353. Crowe et Cavalcaselle rattachent ces volets à Pierre Cristus.

Le peintre est-il lui-même originaire de Cologne — et j'inclinerais assez à l'admettre — ou peint-il simplement un citoyen de cette ville? Comment le savoir? Ce nom de Werle se présente assez fréquemment dans les annales colonaises. La famille est du reste éteinte. Sur Henri de Werle je n'ai aucun renseignement. Les deux volets procèdent d'Aranjuez.



LE CHRIST ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN, PAR JEAN GOSSART, DIT MABUSE.

(Musée du Prado.)

La présence, à Madrid, de plusieurs œuvres d'un peintre à peine représenté ailleurs, tend à faire croire à quelque mystérieux rapport avec l'Espagne. M. Justi, dans l'analyse qu'il donne du *Mariage de la Vierge*, voit, dans le portail sous lequel se célèbre l'union, un souvenir de quelque église de la Péninsule ibérique. Il va plus loin ; les matériaux du temple en construction seraient espagnols, et quiconque a visité Léon et Salamanque y doit, selon lui, reconnaître d'emblée le calcaire conchylien de ces provinces. La démonstration paraît subtile.

Quels sont les droits de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau* sur un grandiose ensemble exposé dans le salon d'Isabelle, sous le nom de Q. Matsys, que pourtant le catalogue désigne comme étant indubitablement d'Hubert Van Eyck? On se fonde naturellement, pour étayer cette supposition, sur l'analogie de sujet et de conception avec la partie supérieure du retable de Gand. Sous une arcade trilobée, en style gothique flamboyant, les bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean sont réunis. Dans une lunette, ménagée au-dessus du cintre, apparaît un ange. Il chante en tenant des deux mains une feuille de musique notée. Tout cela est de grandeur naturelle.

Certes, le peintre n'a pas fait preuve d'une bien grande somme d'imagination. Il a repris à Hubert Van Eyck, avec ses types, la disposition générale de ses figures. D'autre part, en le dépossédant de son œuvre au profit de Matsys, on s'est fondé sur l'analogie du Christ bénissant avec celui du Musée d'Anvers. Mais, pas plus que Van Eyck, Matsys n'est intervenu dans l'exécution de la présente peinture, pourtant une page de premier ordre [1]. Il y eut un temps où on la donnait à Martin Schongauer, et ce fut sous cet aspect que la jugea Clément de Ris. Passavant y vit avec plus de justesse une production du XVIe siècle et proposa le nom de Van Orley copiant Van Eyck. En réalité, il s'agit de Jean Gossart dit Mabuse que ne méconnaîtront aucun de ceux qui ont pu voir l'*Adoration des mages* de Castle Howard, le *Saint Luc* de Prague, ni, dans leurs dimensions plus étroites, les deux volets d'Anvers.

Ici, peut-être plus que partout ailleurs, Mabuse se révèle grand peintre. Les mains : celle du Christ qui se lève pour bénir, celles de la Vierge, jointes en prière, celle enfin de saint Jean montrant le Sauveur, suffiraient à établir, s'il était nécessaire, que nous sommes en pleine Renaissance. Elles sont d'un modelé précieux, un peu maniéré, et rendues avec une finesse dont il existe peu d'exemples à aucune époque.

La gamme des colorations est chaude et riche. Le Christ, vêtu d'un manteau de pourpre bordé d'un large orfroi, et retenu par une agrafe d'un merveilleux travail, la Vierge couronnée d'or et de perles, saint Jean couvert de la traditionnelle tunique en poil de chameau, se détachent sur un fond rouge, relevé de moulures d'or, combinaison qui, à elle seule, pourrait suffire à caractériser Mabuse.

1. Une copie ancienne figura à l'Exposition rétrospective de Madrid. Elle appartenait au couvent des Descalzas reales.

Mais ce qui achève de persuader est l'exquise figure d'ange, inspirée encore une fois des *Musiciens célestes* de Van Eyck, mais dont la robe d'un bleu pâle et les mains sont du Mabuse le plus caractérisé.

Déjà M. Justi avait prononcé le nom de ce peintre illustre devant le tableau. Aucune restriction ne me semble nécessaire. J'ajoute que si Mabuse a été plus original, jamais il n'a surpassé comme excellence le présent morceau de peinture.

Est-on fondé à dire avec M. Justi que le Prado ne possède aucun Van Eyck authentique? Sur ce point je serai moins affirmatif. Au cours de mon exploration des salles basses du Musée j'ai été vingt fois attiré par une petite peinture, malheureusement exposée dans les conditions les plus défavorables, mais dont il m'a paru que seul, Jean Van Eyck pourrait être l'auteur. C'est le n° 1857, rangé parmi les inconnus, sans doute la même peinture que Passavant désigne comme un « brave petit tableau » et range dans l'École de Memling.

Il s'agit d'un tableau de très petit format (61 centimètres sur 32), provenant de l'Escurial. Je n'arrive point, malgré mes recherches dans la légende des saints, à en pouvoir préciser le sujet.

Au fond d'une chapelle gothique un prêtre célèbre la messe. L'autel est surmonté d'une très grande croix où le Christ paraît représenté au naturel. La Vierge et saint Jean sont placés de chaque côté. L'officiant élève l'hostie mais porte le regard vers la gauche où est prosterné un homme de qualité, vieillard en robe rouge, fourrée de noir, et dont les traits offrent une frappante analogie avec ceux du chanoine Pala, du célèbre tableau de Jean Van Eyck à l'Académie de Bruges. A droite, et vêtu de bleu, un autre personnage, également agenouillé. Dans le fond, à gauche, la sacristie décorée de peintures et, plus bas, une ouverture par laquelle on aperçoit un cheval et des ballots de marchandises. Naturellement une peinture de si petites dimensions demanderait à pouvoir être examinée de près. Celle-ci m'a paru compter parmi les plus précieux échantillons de l'ancienne École que possède le Musée de Madrid.

A l'époque où, — en 1843, il y a conséquemment un demi-siècle, — Louis Viardot faisait paraître ses *Musées d'Espagne*, il rangeait dans l'œuvre des Van Eyck, l'attribuant à Marguerite, leur sœur, un *Repos en Égypte*. « On y voit, dit-il, comme dans son tableau du Musée d'Anvers (?) sur le même sujet, la sainte famille voyageuse s'arrêtant

au milieu d'un paysage des Flandres, frais, gras et verdoyant. Au second plan, des paysans mènent leurs charrues, et saint Joseph, courbé sur son bâton de voyage, apporte un grand pot de lait à la Vierge nourrice. »

Dans cette description je crois reconnaître le n° 1521, attribué par le catalogue à Patenier, avec réserve, toutefois. Mal placée, la peinture n'en demeure pas moins frappante par son extraordinaire aspect de réalité, son caractère presque moderne et sa chaude coloration. Le nom de Van Eyck m'était venu aux lèvres et ma surprise a été grande de m'être rencontré, à un demi-siècle d'intervalle, avec Louis Viardot qui, parmi toutes les œuvres du Musée de Madrid, s'en alla cueillir précisément cet échantillon pour le donner à Marguerite Van Eyck. A l'Escurial, d'où provient cette peinture, elle passait pour être de Lucas de Leyde.

C'est sous ce nom encore, — perpétuel recours des catalographes du Midi en peine d'attribution d'œuvres flamandes, — que figurait, dans la collection d'Élisabeth Farnèse, la petite *Flagellation* (n° 1869), venue de Rome en 1745. Ici, par exemple, ce n'est pas précisément à un maître du Nord que nous avons affaire; c'est à Antonello de Messine et à nul autre. Les personnages, pas plus que l'architecture, ne paraissent flamands; tout l'ensemble de la conception nous ramène vers l'Italie. La scène se passe au milieu de fragments architecturaux dans le style de la Renaissance. L'on songe à Cesare da Sesto, à B. Montagna, à Mantegna lui-même. Au premier plan est couché un aveugle d'un caractère admirable. Mais ici, de nouveau, pour se prononcer en pleine connaissance de cause, il faudrait pouvoir regarder de près, la peinture mesurant à peine 49 centimètres sur 35.

On le voit rien que par ces quelques exemples, la section des primitifs du Prado réclame un examen des plus sérieux. Elle réserve bien des surprises à qui pourra consacrer à son étude le temps nécessaire.

Les réserves que nous nous sommes permises, touchant l'attribution de quelques œuvres particulièrement notables, ne l'empêchent pas de tenir ses promesses; je dirai même qu'elle les dépasse, car, en vérité, la critique s'est montrée trop sobre d'informations touchant ce groupe si curieux au double point de vue de l'art et de l'histoire.

Voici par exemple Roger Van der Weyden. On dirait qu'après s'être intéressé à la célèbre *Descente de Croix*, dont précisément le



LA MADONE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS, PAR MARINUS.

(Musée du Prado.)

Prado ne possède que des copies, le critique n'ait plus rien à nous montrer de lui. Or voici une de ses plus vastes et plus authentiques créations : le retable de la *Chute et de la Rédemption de l'homme*.

Il y aura bientôt un demi-siècle que le comte de Laborde identifia cet ensemble avec un travail commandé par l'abbé Jean Le Robert, pour l'abbaye de Saint-Aubert, à Cambrai, et auquel Van der Weyden ne consacra pas moins de quatre ans, de 1455 à 1459. Crowe et Cavalcaselle ont jugé inopportun de mentionner un ensemble de cette importance, mais trouvent bon de signaler au Prado l'original de la *Descente de Croix*, demeuré depuis trois siècles à l'Escurial!

Il peut être utile d'établir une bonne fois que les collections royales ne possèdent pas, comme le voulait Passavant, deux originaux et une copie de la *Descente de Croix*, mais un original et deux copies, dont la moins bonne, le n° 1818 du Prado, émane sans doute de Coxcie, chose faite pour donner quelque piquant à cette découverte de divers critiques d'un Van der Weyden, revêtu par avance de tous les caractères du XVIe siècle.

En fait, il semble que la *Descente de Croix* ne soit arrivée en Espagne qu'en 1574, et Stirling a fait connaître cette circonstance curieuse que, dès l'année 1567, Philippe II avait dépêché à Louvain son peintre Ant. Pupiler (Popeliers, inscrit à la Gilde d'Anvers en 1550), pour lui en prendre une copie. Faut-il identifier cette dernière avec l'exemplaire du Prado n° 2193? Supérieure à l'autre elle aurait dû, semble-t-il, mieux tenir compte des caractères de l'œuvre originale. J'ignore où M. Jean Rousseau a trouvé la mention d'une copie exécutée par Albert Dürer. L'histoire n'en a pas, que je sache, gardé le souvenir.

Passablement mal sorti de la restauration de 1876, l'original de la *Descente de Croix* n'en est pas moins un Van der Weyden très caractérisé, surtout pour qui ne connaît que les copies de la fameuse peinture des arbalétriers de Louvain. Il ne s'agit pas d'y chercher la rondeur des formes de la reproduction de Coxcie. Passavant, chose assez surprenante, prétendait n'avoir vu en Espagne aucune production certaine de Roger Van der Weyden le Vieux. Il rapportait à un second peintre du nom, avec le retable du Prado, la *Descente de Croix*, et même le *Crucifiement* de l'Escurial, un des plus prodigieux morceaux du maître, que l'initiative éclairée du comte de Valencia a permis de juger à loisir pendant l'exposition de Madrid de 1892.

Peinte pour la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, cette vaste toile semble avoir pris place dans la sacristie de l'Escurial, dès 1574,



J Bosch pinx. Jasinski sc.

ECCE HOMO

(Panneau de triptyque à l'Escurial)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Ch. Wittmann

donc en même temps que la *Descente de Croix*. Les personnages, grands comme nature, se détachent sur un fond de tenture lie-de-vin. L'im-



LE DENIER DE CÉSAR, PAR ROGER VAN DER WEYDEN.

(Face extérieure des volets du retable du Crucifiement. — Musée du Prado.)

pression est saisissante et due en partie sans doute à ce fait imprévu que la Vierge et saint Jean sont drapés d'étoffe blanche, par déférence pour la robe des Chartreux, pense M. Justi. Mais c'est sur-

tout au grand style, à l'intensité de l'expression des trois figures qui la composent que l'œuvre de Van der Weyden doit sa puissance exceptionnelle. Par malheur, cette page hors ligne est dans un état de délabrement déplorable, et tout porte à craindre qu'elle ne soit destinée à disparaître dans un avenir prochain, étant peinte à la détrempe.

Dans le *Crucifiement*, motif central du retable du Prado, le groupe du tableau des Chartreux est répété dans ses lignes principales. Inférieur par les dimensions, il l'est notablement aussi par l'impression produite. Comme le dit Eugène Delacroix : la proportion entre pour beaucoup dans le plus ou moins de puissance d'expression d'une peinture.

La patience proverbiale des Flamands du xv[e] siècle s'affirme ici complètement. *Adam et Ève chassés du Paradis*, le *Crucifiement*, le *Jugement dernier*, tels sont les sujets principaux des trois parties du retable. Mais à cet ensemble se joignent divers épisodes traités tour à tour au naturel et en grisaille. Chacun des panneaux du triptyque est en réalité le centre d'un motif architectural développé dans lequel le peintre introduit les sujets de la *Passion*, les *Sept Sacrements*, les *Jours de la Création*, enfin les *Œuvres de Miséricorde*. A l'extérieur, de grandes figures en grisaille nous donnent le *Denier de César*.

Il s'agit, on le voit, d'un morceau exceptionnel. Jusqu'en 1863 il orna le couvent de Sainte-Marie-des-Anges.

Bien que divers détails rappellent le triptyque des *Sept Sacrements* d'Anvers où, entre autres, le *Crucifiement* a également pour fond une église gothique (l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles), le tableau du Prado, bien que plus développé, me paraît d'une composition moins pondérée, d'une exécution moins délicate.

Waagen fut vivement impressionné à la vue du retable de Madrid; il l'envisageait comme l'œuvre flamande primitive la plus considérable qui eût franchi les Pyrénées. Je ne me rallie pas aux réserves du célèbre critique touchant les figures des volets : le *Christ et les Pharisiens*. Il est évident que, faite pour être vue à distance, le retable étant fermé, cette partie de l'œuvre exigeait une ampleur plus grande de conception et d'exécution. On est même très frappé de l'analogie de style de ces figures en grisaille avec les types de Martin Schongauer, que la plupart des auteurs sont d'accord pour envisager comme issu de l'école de Van der Weyden.

Sous le monogramme d'Albert Dürer, et le millésime non moins faux de 1513, le Prado possède un petit *Crucifiement* ayant appartenu

à Philippe II et que ses caractères rattachent à la série des peintures délicates de Roger dont la *Pietà* du Musée de Vienne est la perle.

Dans cette catégorie se range le petit triptyque de la *Descente de Croix*, avec à gauche le *Crucifiement*, à droite la *Résurrection*, exposé à Madrid par la cathédrale de Valence, œuvre totalement ignorée jusqu'à l'exposition de Madrid et dans le fond de laquelle apparaît Bruxelles avec son Hôtel de Ville et sa porte de Hal. Je tiens à signaler aussi le superbe *Ecce homo* en quelque sorte enfoui au Musée provincial de Burgos, dont une répétition ancienne, appartenant à M. Henry Willett, parut à l'exposition du Burlington Club, à Londres, en 1892. Le catalogue rédigé par M. W. Armstrong l'attribuait avec raison, comme l'on voit, à l'école de Tournai.

« Le Musée de Madrid possède une mauvaise copie de l'*Adoration des Mages* de Memling et on l'y fait passer pour l'original. » Ces lignes sévères des commentateurs belges de Crowe et Cavalcaselle, m'ont fait éprouver une agréable surprise à la vue de l' « Autel de Voyage » de Charles-Quint, page considérable, retrouvée dans un château royal non loin d'Aranjuez. Elle porte sans doute les traces d'un nettoyage poussé au delà des limites permises; je ne saurais pourtant qualifier de « mauvaise copie » une œuvre de cette importance.

D'abord, le tableau de Bruges et celui de Madrid ne sont pas banalement la copie l'un de l'autre. Déjà, M. le comte de Limburg-Stirum y a signalé des différences, spécialement en ce qui concerne les fonds, et il est incontestable que le volet de la *Présentation au Temple* mérite d'être envisagé comme un Memling de fort bonne qualité, non moins par la distinction des types que par le charme des colorations. Il y a aussi dans le fond un personnage, un jeune homme, très certainement un portrait, selon l'habitude fréquente du maître.

Dans le panneau central Memling a introduit sa propre image, ce qui déjà serait une forte présomption d'authenticité.

Mais il importe de dire que le retable de Bruges, tout comme celui de Madrid, est franchement emprunt é à une œuvre deRoger Van der Weyden, appartenant aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich (et dont, fait observer M. Springer, dans l'édition allemande de Crowe et Cavalcaselle, il existe d'autres répétitions, notamment dans la collection de l'empereur d'Allemagne).

A Madrid le volet de l'*Annonciation* est remplacé par la *Nativité*, ce qui dénote une certaine somme d'initiative laissée à l'auteur. En der-

nière analyse, il se pourrait qu'on eût confié une partie du travail à des élèves, conformément à la manière de voir de Crowe et Cavalcaselle. On a voulu voir dans le roi mage agenouillé pour baiser la main de l'Enfant Jésus, le duc de Bourgogne Philippe le Bon. Il est très certain que le jeune roi placé à la gauche a les traits de Charles le Téméraire. Dans le tableau de Van der Weyden le mage noir fait défaut.

Les volets extérieurs, le *Christ* et la *Vierge*, figures en grisaille, sont entièrement repeints.

Si d'ordinaire on signale en Van der Weyden et Memling les continuateurs les plus notables de Van Eyck, il faut pourtant se rappeler les attaches très directes, avec les chefs de l'École de Bruges, de Pierre Cristus, lequel semble avoir été le propagateur actif de leurs principes, à la fois dans les Flandres et le Brabant, et sur les bords du Rhin comme en Espagne même, si l'on en croit certains auteurs.

Au Prado une place importante appartient à Cristus avec sa série de quatre panneaux, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* — dont une copie a figuré dans la collection Spitzer, — enfin, l'*Adoration des Mages*, d'un lumineux effet et d'une habileté d'exécution incontestable. Mais Cristus est un peintre médiocrement distingué et l'on ne saurait le comparer sans désavantage à aucun des représentants de la primitive école flamande, sauf dans la *Déposition de la Croix*, de Bruxelles.

Parmi les anonymes du Prado, j'incline très fort à lui assigner l'imposante figure de l'*Apôtre saint Jacques le Majeur* (n° 2185) provenant du couvent du Parral, peinture espagnole selon le catalogue, mais, de son aveu même, ayant pour point de départ une création flamande.

Il serait difficile, en effet, de ne pas songer ici aux grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau*.

L'apôtre, assis, tient d'une main le bourdon, de l'autre, un livre ouvert. Sa robe est de drap d'or, son manteau rouge est doublé de vert. Coiffé du chapeau des pèlerins, il est nimbé d'or. Le type et la peinture elle-même sont bien peu espagnols, pour autant que mes connaissances sommaires à cet égard m'autorisent à émettre une opinion.

A ne suivre que le témoignage de ses yeux, beaucoup d'œuvres dites espagnoles seraient purement néerlandaises et l'on se demande, en vérité, si c'est d'instinct ou de propos délibéré que leurs auteurs se confondent avec leurs confrères du Nord. Ce que j'ai lu m'a laissé très perplexe à cet égard, surtout qu'il ne manque pas au Prado de



L'ADORATION DES MAGES, PAR HANS MEMLING.

Panneau central de l'autel de voyage de Charles-Quint. — Musée du Prado.

copies pures et simples d'estampes allemandes et flamandes du xve siècle, données pour espagnoles sous l'influence germanique.

Quelques volets remarquables (n° 2197-2200), la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne sous la porte d'or*, la *Nativité de la Vierge*, la *Descente de Croix*, l'*Ensevelissement du Christ*, sont attribués par M. Justi à un maître de Ségovie d'éducation brugeoise. Je m'incline humblement devant l'autorité du savant professeur, non sans profiter de la circonstance pour dégager ma responsabilité de certains rapprochements que le catalogue juge devoir faire avec un *Christ au tombeau* du Musée d'Arras, que j'ai pu, à la faveur de renseignements précis, restituer à Vermeyen. Il y a tout simplement ici un rapport fortuitde costume, chose fréquente sous le pinceau des maîtres du xve et du xvie siècle.

Le *Miracle de saint Antoine de Padoue* (n° 1856), ne saurait être que de Gérard David. Attribué à Lucas de Leyde dans les anciens inventaires, ce tableau, d'une délicatesse supérieure, a les qualités de distinction de celui qu'on peut appeler le dernier des primitifs brugeois. Avec cela, le fond est d'un intérêt considérable. Il nous montre une place publique, décorée d'une belle fontaine et entourée de constructions d'un curieux aspect parmi lesquelles un hôtel de ville orné de nombreuses statues de rois et de reines et sous le perron duquel est enchaîné un petit ours harcelé par des enfants. La ville de Bruges a un ours pour support de ses armoiries; s'agit-il de quelque place notable de l'ancienne capitale des ducs de Bourgogne?

Mais à l'époque où, sans doute, cette œuvre voyait le jour, l'école flamande marchait à pas résolus dans les voies novatrices, Mabuse, B. van Orley, Quentin Matsys, Jérôme Bosch, Henri de Bles, Marinus, Hemessen, Patenier, pour ne citer que les plus notables, lui faisant une pléiade de telle importance qu'à peine se sent-on le droit de relever des manques de goût si généreusement réparés par une richesse d'imagination et une habileté technique également prodigieuse.

L'Espagne a eu, faut-il croire, un amour décidé pour les productions de cette école, et, chose digne de remarque, c'est bien plutôt à ses sujets humains qu'à ses conceptions mystiques que sont allées ses préférences.

Philippe II faisait, paraît-il, un cas mérité de la petite *Madone* de Mabuse, exposée dans le salon d'Isabelle II, mais, il ne faut pas oublier que c'était un hommage de la ville de Louvain et le roi devait être peu habitué à tant de prévenance de la part de ses sujets des Pays-

Bas. A vrai dire le cadeau avait un intérêt rétrospectif, Mabuse étant mort depuis plus d'un demi-siècle à l'époque où s'en fit la remise.

L'amour de Philippe II pour les peintures de Jérôme Bosch s'explique moins par le côté infernal de beaucoup des créations du maître de Bois-le-duc, que par la forme humoristique des conceptions, surtout par l'inépuisable variété d'éléments dont elles sont le prétexte. Jérôme Bosch est, en réalité, un peintre très humain, et si étrange que soit par moment sa fantaisie, on peut dire que sa verve est essentiellement comique. Se rappeler surtout que le *Triomphe de la mort* du Prado, qu'on lui a longtemps attribué, est l'œuvre de Pierre Breughel le Vieux.

Jérôme Bosch était mort quand Philippe II vit le jour. Il n'est jamais allé en Espagne, comme on le voulait jadis. D'où vient alors que les collections royales aient pu réunir la majeure partie de son œuvre? Simplement de ce qu'un gentilhomme de la cour, D. Felipe de Guevara, avait apporté un zèle particulier à la recherche des productions du maître. A sa mort, le roi entra en possession de tout ce qu'avait pu réunir cet amateur éclairé.

Bien que les principales peintures de Bosch soient à l'Escurial, le Prado en possède diverses parmi lesquelles l'*Adoration des Mages*, un triptyque peint originairement pour la cathédrale de Bois-le-Duc, où, disent les écrivains locaux, il resta jusqu'en 1629; ensuite, un petit tableau exquis, *Un charlatan curant un homme de sa folie*, que le catalogue range parmi les inconnus, bien que, peut-être, ce soit la plus charmante des productions du maître, appartenant au Musée.

Bosch est mort en 1516, ce qui n'empêche pas sa peinture de se ressentir à peine des influences gothiques, et pour être sérieux, on le voit rarement abandonner tout à fait sa pointe de malice, présente même dans le grand *Ecce Homo*, dont l'original est au Musée de Valence, et dont il existe des répétitions à l'Escurial et à Séville. Exploitant, avec cela, les courants populaires, il donne un corps aux idées bizarres que les devins et les sorciers de son temps savaient si largement exploiter, de même qu'aux récits des voyageurs lointains. De là, sans doute, la fréquence, sous son pinceau, des nègres et des Orientaux, dont il excelle à composer les costumes.

Le mage noir de son *Adoration des Mages* est une apparition grandiose avec son costume blanc, de coupe liturgique, complété par des ornements empruntés à quelque plante épineuse. La bordure du vêtement est décorée d'oiseaux à tête humaine, comme l'Afrique était, pour la foule, tenue d'en produire.



PANNEAU CENTRAL DE L'ADORATION DES MAGES, TRIPTYQUE PAR JÉROME BOSCH.

(Musée du Prado.)



VOLETS DU TRIPTYQUE DE JÉRÔME BOSCH.

(Musée du Prado.)

L'état de délabrement de la masure où sont venus s'humilier les mages devant le Christ nouveau-né, n'est pas indifférent à la majesté de l'épisode. Le peintre a prodigué l'extrême richesse au milieu de l'extrême pauvreté, et c'est par les lézardes de la branlante construction que les bergers adorent le petit Jésus. Bosch a donné ici la preuve de la variété de ses aptitudes. Les orfèvreries apportées par les rois-mages sont des merveilles. Le roi Gaspard tient un globe de métal sur lequel est perché un magnifique oiseau de proie ; Balthazar a un haubert décoré de broderies représentant le roi Salomon sur le trône avec la reine de Saba. Comme, en plus, les volets nous donnent les portraits des donateurs, membres de la famille Scheyven, le mari sous la protection de saint-Pierre, la femme sous celle de sainte Agnès, qu'enfin le peintre a donné pour fond à ses motifs principaux de vastes étendues de pays, l'*Adoration des Mages* mérite d'être envisagée comme fournissant la mesure assez précise de l'universalité des connaissances du peintre. Les types sont loin d'être beaux : la Vierge est renfrognée, l'Enfant Jésus malingre; en revanche, tout est fidèlement copié sur nature, ce qui ajoute à l'intérêt de la page.

Dans le petit *Opérateur*, le peintre est franchement drôle. L'extraction du caillou, équivalent au moyen-âge de quelque manie, a pour scène une vaste campagne. Le patient, vêtu d'un justaucorps blanc et de chausses rouges, ne voit pas sans appréhension le couteau s'approcher de son front. L'opérateur, en dépit de sa robe doctorale et de ses airs graves, est coiffé d'un entonnoir et paraît un assez joyeux compère. Il a du reste pour aides, ou pour complices, un gros moine et une femme qui semblent exhorter au courage le sujet, non sans recourir au contenu d'une cruche aux flancs rebondis.

Le tableau est d'excellente facture ; il a conservé son vieux cadre portant encore en lettres d'or, tracées avec un remarquable talent calligraphique, une couple de vers flamands par lesquels le campagnard engage le chirurgien à opérer lestement.

Il n'est peut-être pas superflu de signaler au Musée de Saint-Omer une copie ancienne de l'*Adoration des Mages* de J. Bosch, et au Musée municipal de Saint-Germain, une curieuse composition que son esprit et sa facture pourraient faire admettre dans l'œuvre du maître.

Cette fois, il s'agit d'un autre genre d'opérateurs, d'un faiseur de tours de passe-passe. Tandis que les assistants s'écarquillent les yeux à suivre les pérégrinations de la muscade, ils ne voient pas à leurs côtés l'escamotage de la bourse d'une vieille, par un complice que

son aspect vénérable et son nez chaussé de lunettes ne feraient jamais soupçonner de pareille noirceur.

Les autres œuvres de Jérôme Bosch, au Prado, rentrent en partie dans la catégorie de celles déjà signalées par Guevara, et dont l'authenticité est discutable. Il en est ainsi, notamment, d'un *Saint Antoine* et d'une *Vision d'un jeune homme*, laquelle n'est que le dérivé d'un retable de l'Escurial. Il y a ensuite une *Création de la femme*,



LE CHIRURGIEN, PAR JEAN VAN HEMESSEN.

(Musée du Prado.)

également répétée à l'Escurial, et deux volets d'une grande *Tentation de saint Antoine*, la même composition que possède depuis quelques années le Musée de Bruxelles. La *Création* surtout est très curieuse, mais en médiocre état de conservation. C'est une peinture à la détrempe.

Mais voici une page grandiose de Jean Van Hemessen : le *Chirurgien*. L'extraction du caillou y prend des aspects tragiques. Avec une véritable barbarie, le peintre a mis sous l'œil du spectateur, et, sans lui en épargner aucun détail, l'épouvantable opération. Les personnages sont de grandeur naturelle. Le patient, un soudard, donne tous les signes d'une souffrance extrême. Les chairs de son front, relevées et sanglantes, mettent à nu un calcul au moins

gros comme un œuf. A ce spectacle, la mère du jeune homme se pâme. L'opérateur, cependant, les manches retroussées, taille sans sourciller. Sa femme tient la tête de la victime, tandis que sa jeune fille apporte une tasse d'eau pour laver la plaie. Au fond, une ville avec nombreuses petites figures. On dirait, cette fois encore, un coin du vieux Bruges.

Bien que le spectateur se réjouisse du côté purement imaginaire de la scène, il semble que le peintre en ait puisé les éléments dans la réalité. Je doute qu'il existe ailleurs un tableau d'opération chirurgicale rendu avec cette vérité impitoyable.

Hemessen a des points d'attache nombreux avec Mabuse, dont il nous a d'ailleurs laissé un portrait. Lui seul aurait, je crois, pu peindre les mains des trois figures du *Christ*, de la *Vierge* et de *Saint Jean*, du salon d'Isabelle II. Le Prado possède encore de lui une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, dans laquelle il s'inspire des Vénitiens.

Voici, toujours dans le même ordre d'idées, Marinus de Romerswael, le maître qui avait si fortement intrigué Clément de Ris. Peintre extraordinairement habile, il passa sa vie à exécuter des variations sur un ou deux thèmes favoris : *Saint Jérôme en méditation*, et des *Receveurs de taxes*. Au Prado, comme à l'Académie de Saint-Ferdinand, le sujet se répète avec une constance qui étonne, car, en vérité, le maître était assez habile pour trouver d'autres motifs. Son *Saint Jérôme* de 1521 se répète en 1533, et encore en 1541, toujours pareil !

Quant au *Changeur et sa femme*, il faudrait savoir une bonne fois à quoi s'en tenir, attendu que la composition est identique à celle du Quentin Matsys au Louvre, et si, comme j'ai pu l'établir, Marinus de Romerswael n'est nullement un simple copiste, qui alors, de lui ou de Matsys, eut le premier l'idée de ces tableaux de receveurs de taxes ou d'usuriers ?

La *Madone allaitant l'Enfant Jésus* (n° 1423) est dans l'œuvre du maître une note originale. On a cru pouvoir un jour mettre sur ce tableau le monogramme d'Albert Dürer. C'était assurément un hommage à la sincérité de Marinus, et vraiment le peintre de Nuremberg n'aurait pas eu à désavouer cet enfant ni même cette madone si merveilleusement inspirée de la nature.

Après avoir retranché à Quentin Matsys l'unique peinture que lui donne le catalogue, et le *Saint Jérôme* (n° 1443), que M. Armand Baschet avait cru pouvoir identifier avec la peinture apportée par Rubens en 1603, laquelle, pour ma part, serait bien plutôt le n° 1420 donné à Marinus, où persiste, semble-t-il, la retouche de Rubens, je

me réjouis de voir le Prado détenir l'un des plus beaux et des plus authentiques Matsys qui soient. Car en réalité, la *Tentation de Saint Antoine*, un des joyaux du Musée, exposé jusqu'ici sous le nom de Patenier, est pour la majeure partie l'œuvre du grand peintre anversois.

Bien que les connaisseurs dussent nécessairement associer le nom de Matsys à cette exquise création, c'est encore à M. Justi que revient l'honneur d'avoir, par ses infatigables recherches, définitivement établi les droits du maître sur une des pages les plus irréprochablement belles de son œuvre.

En effet, l'inventaire de 1574 de l'Escurial décrit la peinture en ajoutant : « les figures de la main de maître Quentin, le paysage, de maître Joachim. »

Le tableau est à tous égards une merveille. Parlant du paysage, M. Clément de Ris disait : « L'étendue est immense, et l'on y sent passer certain air frais et humide des bords de la Meuse. Les terrains et la végétation sont traités dans un vert profond d'une singulière intensité sans dureté, et sur lequel se détachent nettement les blancheurs des nymphes et des démons femelles. »

Sur ce fond, par lui-même un chef-d'œuvre, se déroule une scène de séduction pour laquelle il semble que Matsys ait trouvé les accents d'un Shakespeare. Bien que les figures soient à peine demi-nature, elles sont extraordinairement expressives et détaillées.

Saint Antoine, au comble de l'angoisse, est en butte aux entreprises amoureuses de trois jeunes beautés que leur air candide contribue à rendre plus séduisantes encore. Vêtues à la dernière mode d'Anvers, elles s'approchent souriantes, essayant sur le pauvre solitaire le charme de leurs sourires et de leurs caresses, tandis que le démon, sous les traits d'une vieille proxénète, s'est embusqué derrière la charmante cohorte et rit d'avance du succès de ses embûches. La vertu du saint doit sortir victorieuse de l'épreuve ; j'assure qu'elle aura été grandement en péril.

Matsys n'a rien fait de plus beau, de plus senti, de plus délicat, ni, je crois, de plus chaste.

Le Prado possède d'autres paysages de Patenier, notamment un *Repos en Égypte*, peinture de très grand style, dont les figures pourraient être encore de Matsys, mais où je retrouve le type du maître avec un peu moins d'évidence. Remarquons, au surplus, que Patenier a eu divers collaborateurs, entre autres Van Orley, et il n'est point impossible que Dürer lui-même, durant son séjour aux Pays-Bas, n'ait sollicité l'aide de son pinceau.

Le *Saint François*, nº 1525, ne se range d'aucune manière dans l'œuvre du peintre. C'est, comme l'avait fait observer Passavant, un tableau de l'école des Van Eyck. J'ajoute que c'est une copie légèrement modifiée du tableau de Jean, au Musée de Turin.

Bien que la plupart des historiens de la peinture flamande établissent un rapport entre Patenier et Henri de Bles, le fameux *Civetta* des Italiens, il semble que ce dernier, s'il fut à l'occasion paysagiste, fut plus spécialement peintre de figures.

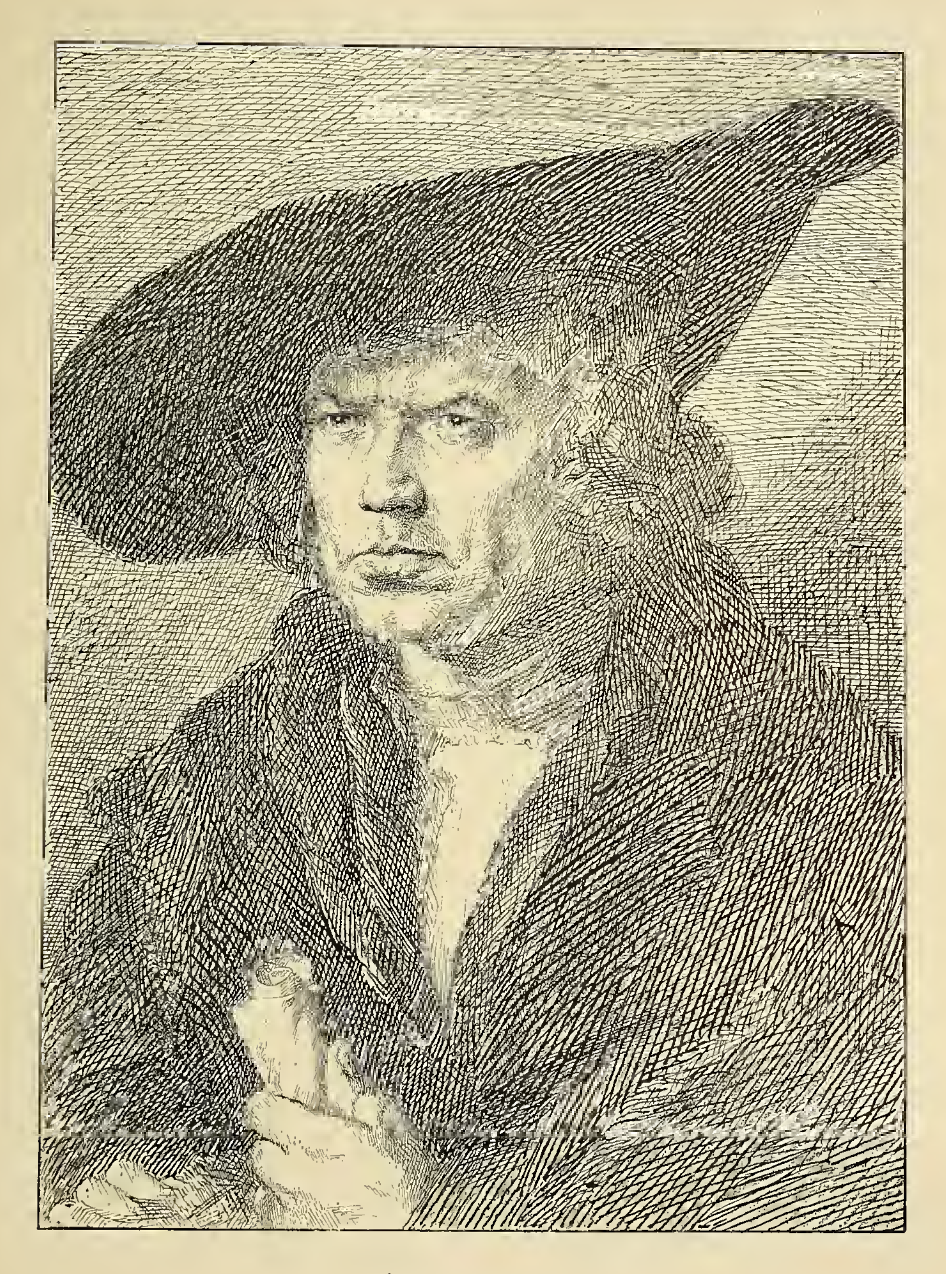
L'*Adoration des Mages* du Prado, attribuée jadis à Lucas de Leyde, est un charmant et rare petit triptyque du *Maître à la Chouette* rappelant aussi dans ses données générales le petit retable d'Anvers, auquel est maintenu toujours aussi son ancienne attribution à Lucas de Leyde.

Quant aux deux volets nºs 1886 et 1887, que M. Woermann croyait pouvoir donner à Bles sur la foi d'une chouette que le peintre a représentée dans l'un d'eux, il convient, sans plus tarder, de restituer ces œuvres remarquables à Hans Baldung Grien, comme l'ont fait, au surplus, MM. Frimmel et E. Harck, le premier, dans son *Iconographie de la Mort*, le second, dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*.

Une grande figure de la *Charité* que le catalogue donne à Georges Pencz, de Nuremberg, serait, à ce titre, un échantillon assez curieux si l'on ne devait avoir la certitude qu'il s'agit ici d'un tableau de l'énigmatique Liégeois Lambert Lombard, l'ami de Vasari et l'instaurateur, trop glorifié par ses contemporains, des principes de l'antiquité qui devaient conduire l'école flamande à une décadence rapide.

Sous le pinceau de Lombard, la *Charité* est devenue la Mère des Amours. Il y a ici la trace de toute une direction de recherches et d'études dans le domaine classique, et même le meuble qui sert d'appui à la déesse — pardon, — à la Vertu — est emprunté à quelque fragment de sculpture antique. Au fond, il s'agit d'un Jules Romain d'ordre secondaire. Cette peinture n'est arrivée des Pays-Bas qu'en 1608, après avoir appartenu au comte de Mansfeld. Le catalogue, j'ai hâte de le dire, fait observer que déjà divers connaisseurs avaient proposé l'attribution à Lombard.

Avant d'aborder l'examen des portraits qui donnent à la représentation du XVIᵉ siècle une si haute importance au Prado, il convient de signaler le *Triomphe de la Mort* de Pierre Breughel, attribué presque toujours à Jérôme Bosch et que son mérite appelle à figurer parmi les œuvres importantes de son auteur. On ne dit pas que cette peinture provienne de l'Escurial ; rien n'indique qu'elle ait jamais appartenu à Philippe II, qu'on nous a



PORTRAIT D'HOMME, PAR ALBERT DURER.
(Musée du Prado.)

parfois montré en contemplation devant cette terrifiante allégorie.

Très certainement, un pareil tableau est de ceux qu'on ne saurait oublier jamais. La Mort, armée de sa faulx, chevauche un cheval pâle, et chasse devant elle ce qui semble être le troupeau des derniers humains, vers le funèbre domaine dont la limite est tracée par une ligne de cercueils dressés, derrière lesquels apparaissent des hommes d'armes qui sont autant de squelettes. Les mortels affolés s'engouffrent dans une immense souricière. En avant, sous des arcades gothiques, des Morts drapées dans leur linceul sonnent de la trompette autour d'un catafalque.

Puis c'est un chariot, conduit par la terrible moissonneuse, jouant de la vielle et, dans sa marche écrasant des groupes d'êtres humains. Ailleurs, un roi, vêtu de la pourpre royale à qui la Mort arrache des boisseaux d'or ramassés encore par une Mort en armure; un cardinal que la Mort enlève, un pèlerin qu'elle égorge. Deux Morts en deuillants traînent un cercueil où sont les cadavres d'une femme et d'un nouveau-né. Il y aurait ainsi vingt épisodes non moins lugubres à signaler.

Le lecteur aura reconnu déjà la composition du palais Lichtenstein, à Vienne. Elle se répète, assure M. Woermann, au Musée de Gratz, en Styrie, mais de la main de Pierre Breughel le Jeune. Je n'ai, pour ma part, aucun doute qu'il ne s'agisse, à Madrid, d'une œuvre originale de Breughel le Vieux et, à ce titre, il importait d'en consigner ici la mention.

Sans être nombreux, les portraits de maîtres flamands du XVIe siècle sont presque tous, au Prado, de qualité rare. Une série extrêmement curieuse est celle de quatre jeunes femmes rendues avec une extraordinaire sincérité et portant, avec la date 1587, la signature d'une artiste inconnue partout ailleurs qu'à Madrid : Anna Von Cronenburch. Van Mander cite parmi les élèves de Frans Floris, un Étienne Van Cronenburch. Peut-être était-il le père de l'artiste représentée au Prado. Ce qu'il y a de remarquable dans ces portraits, est leur unité de caractère, non que les attitudes soient pareilles, mais le peintre a tenu à répéter un même fond dans ses quatre panneaux. C'est toujours sur un pilier d'ordre rustique accompagné d'un mufle de lion tenant un anneau que se détachent les personnages.

Les modèles de ces peintures semblent avoir appartenu à la classe bourgeoise. Dans les numéros 1308 et 1309, ils se présentent deux à deux. Leurs ajustements sont traités avec un soin extrême et fourniraient de précieux matériaux à l'histoire du costume. Le



M[illegible] pinx. H. Manesse [illegible]

[illegible]INE MARI[illegible] D'AN[illegible]LETER[illegible]

(Mu[illegible] [illegible] Prad[illegible])

[illegible] Th. Wittmann

n° 1307 représente une sorte de cuisinière en corsage rouge lacé, avec guimpe noire, un tablier et des manches de toile. Cela n'empêche pas la demoiselle d'avoir devant elle un magnifique chapeau à plumes blanches et rouges. En somme, les quatre panneaux sont d'un très puissant intérêt et leur présence à Madrid est faite pour intriguer, car il ne s'agit certainement pas de têtes de fantaisie.



L'HARMONIE, PAR HANS BALDUNG GRIEN.

(Musée du Prado.)

Un autre portraitiste peu fréquent est Frans Floris, l'auteur du célèbre fauconnier de Brunswick. Deux portraits, un homme et une femme, datés de 1555, lui sont attribués au Prado. Je ne me charge pas de justifier l'attribution. Le portrait de femme est très remarquable, mais fait songer à Moro. Le portrait d'homme a moins d'accent. Le gouvernement belge a fait naguère copier ces deux portraits. J'ignore ce qui avait motivé cet honneur.

Mais c'est aux effigies du prodigieux artiste ayant nom Antoine Mor, que la section flamande du Musée de Madrid doit quelques-uns de ses principaux éléments d'attrait. Ni les élégances de Van Dyck, ni les effigies vraiment royales de Vélasquez, ne sauraient rejeter dans l'ombre ces incomparables morceaux où rien n'est abandonné au hasard, où le peintre arrive, sans l'apparence d'un effort, à serrer de si près la nature.

Les portraits de femmes sont en majorité, mais c'est là un simple effet du hasard, car Moro n'excellait pas moins à traduire la

physionomie masculine. Le portrait en pied du jeune empereur Maximilien II, vêtu de blanc, est une page admirable, n'ayant peut-être d'égale, dans l'œuvre de l'artiste, qu'un autre portrait en pied, celui-ci du jeune Alexandre Farnèse au Musée de Parme.

Seul, de tous les portraits de Moro, celui de Marie Tudor a été admis aux honneurs du Salon d'Isabelle II. Il en constitue un des succès les plus indiscutés, moins encore à cause de la distinction suprême et vraiment royale de l'ensemble, que de la rigoureuse observation de tout ce qui tient au personnage et sert à le caractériser. Il serait facile de se lancer dans un monde de considérations sur l'image d'une femme que l'histoire revêt de la sinistre épithète de « sanglante », mais en vérité, pour n'être ni jeune ni belle, la fille d'Henri VIII n'a rien de répulsif. Ce qui frappe surtout en elle est l'accentuation d'une volonté indomptable. Pour le reste, nous rencontrons tous les jours des Anglaises, d'un âge mûr, qui lui ressemblent. Il est vrai que celles-là ne sont point reines. Le portrait de Marie Tudor fut une des rares peintures que Charles-Quint emporta dans sa retraite. Je ne crois pas, à tout prendre, qu'il fût possible de trouver un art plus consommé mis au service d'un plus haut et plus sincère respect de la vérité, que celui de Moro. Si le peintre ne cherche point à poétiser ses modèles, cela ne l'empêche pas de les résumer avec une éloquence qui les soustrait à toute acception de temps et de milieu. Les portraits de Catherine de Portugal, de Marie et de Jeanne, les filles de Charles-Quint, ou encore le portrait de la Dame en noir (n° 1490), appartiennent aux plus magnifiques créations du genre. Il serait grandement à désirer que le Prado trouvât le moyen, même en rompant avec sa méthode de répartition par écoles, de faire une place digne d'elles à ces nobles productions. Il serait à désirer aussi qu'un éditeur entreprît quelque jour de réunir en un ensemble tous les portraits de Moro, dispersés dans les diverses galeries de l'Europe. Quelle leçon il y aurait là pour les portraitistes!

Parmi les autres portraits dignes d'être mentionnés, il en est un qui, sans égaler en puissance les créations de Moro, n'en est pas moins de fort belle qualité : c'est l'effigie en pied d'Anne d'Autriche dans son costume de deuil, par J. Pourbus le Jeune, une œuvre à la fois pleine de grâce et de distinction, un vrai portrait de reine.

Bien qu'à peine représentée au Prado, l'école allemande y compte diverses pages d'importance peu ordinaire. Les grandes figures d'*Adam et Ève*, d'Albert Dürer, ne me semblent pas jus-

tifier les hésitations de Thausing. Sans doute on en connaît des répétitions à Mayence et au palais Pitti, ces dernières surtout très remarquables ; j'estime pourtant que les figures de Madrid, sur fond noir, sous leur signature et leur date 1507, portent la trace de l'influence encore toute récente du séjour de leur auteur en Italie. Quant aux deux portraits, celui du peintre lui-même, en 1498, et celui d'un vieillard, daté de 1521, ils sont, l'un et l'autre dans leur genre, très caractéristiques. On connaît déjà le premier par l'édition du Musée des Offices. Il m'a semblé, à Madrid, retrouver tous les caractères de l'authenticité dans cette étude très consciencieuse de la physionomie et des détails nombreux du costume élégant choisi par Albert Dürer pour faire valoir sa gracieuse personne. Le petit fond de paysage aussi est charmant.

Quant au *Portrait d'homme*, dont on prétend faire un membre de la famille Imhoff, c'est une des productions capitales du maître, peut-être le plus beau de ses portraits, après le fameux Holzschuher, de Berlin. Nous en donnons plus haut une reproduction.

A tous égards, cette peinture rentre dans la catégorie des travaux datant du séjour de son auteur dans les Pays-Bas, et il s'en faut de beaucoup que l'on ait pu jusqu'ici reconstituer l'ensemble des œuvres de cette période mentionnées par le grand peintre dans son Journal de voyage. Au surplus, la physionomie même du vieillard, l'œil gris et froid, la coupe de visage. et jusqu'à la forme du vêtement, évoquent plus directement l'idée d'un bourgeois d'Anvers que d'un citoyen de Nuremberg.

J'ai cité plus haut les deux groupes de femmes restitués par MM. Frimmel et Harck à Baldung Grien. Le premier, l'*Harmonie*, est reproduit ci-dessus. J'ajoute que leur auteur mourut à Strasbourg en 1545, et que deux ans plus tard les panneaux, d'après une inscription qu'ils portent au revers, étaient donnés par le comte de Solms, Frédéric Magnus, au prince de Ligne et d'Arenberg, lequel se trouvait alors à Francfort, investi d'un commandement dans l'armée que l'empereur réunissait pour combattre les princes allemands.

Le fait est assez singulier, car Frédéric de Solms était du côté des princes protestants.

Sous le millésime de 1544, deux curieuses peintures de Lucas Cranach le Vieux nous montrent l'empereur à la chasse, non loin de la Moritzburg, en compagnie des ducs de Saxe. Ces toiles que l'on avait jadis songé à donner à Jérôme Bosch (!), sont, au point de vue historique, d'un intérêt considérable. M. Schuchardt ne les a point

connues. Elles manquent à sa monographie de Cranach et appartiennent à une série dont le Belvédère, à Vienne, possède une œuvre complémentaire, datée de la même année et de physionomie absolument pareille.

RUBENS ET LE XVIIe SIÈCLE.

Le puissant attrait de ses œuvres primitives n'empêche pas le Prado de trouver dans le XVII[e] siècle sa somme principale de splendeurs et, à tout considérer, sa vraie signification. L'école flamande fait retentir sa note claire et joyeuse dans le sombre milieu des maîtres espagnols. Rubens, et sa cohorte : élèves, auxiliaires et suivants, — véritables envahisseurs, — portent la vie et la lumière jusque dans les refuges où déborde le trop-plein des galeries. A plus de soixante créations personnelles du maître, se joignent quarante Van Dyck, vingt-deux Snyders, cinquante-deux Téniers, sans oublier une soixantaine de Jean Breughel, la fleur de l'œuvre d'un artiste vraiment supérieur.

Tout le monde sait que Rubens fit deux fois le voyage d'Espagne. Du premier, fait en 1603, à l'aurore d'une renommée qui, peu d'années après, devait retentir dans l'Europe entière, d'assez faibles traces ont subsisté. Aussi bien, la présence du jeune Flamand en ces lieux où, un quart de siècle plus tard, il devait apparaître en triomphateur, n'était motivée que bien secondairement par des préoccupations d'art. Cette chose imprévue d'une mission de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, auprès de Philippe III d'Espagne, confiée à un peintre d'Anvers, ignoré presque autant dans sa patrie qu'à Valladolid où allait avoir lieu sa rencontre avec le roi, ne pouvait donner naissance à aucune entreprise développée. A l'encontre du monarque peu soucieux, à ce qu'il semble, de rehausser par les arts l'éclat déjà bien effacé de son règne, le duc de Lerme, son premier ministre, se fit le promoteur de quelques travaux dont, au surplus, l'intérêt d'histoire prime la valeur intrinsèque. Le Prado conserve une suite des figures d'*Apôtres* que Rubens, dans une lettre à sir Dudley Carleton, dit avoir peinte pour le duc de Lerme, soit en Espagne même, ou bien en Italie à son retour. La série se répète à Rome, dans le Casino du palais Rospigliosi. Elle fut gravée à Anvers. Les figures à mi-corps

sont imposantes, surtout par leur grandeur, mais encore d'une froideur remarquable.

De la même époque dateraient, selon le catalogue, deux autres toiles : *Héraclite* et *Démocrite*, assertion fondée sur le passage d'une lettre de l'envoyé de Mantoue près la Cour d'Espagne. Ces amples figures de philosophes allèrent, sous le règne de Philippe IV, orner la Torre de la Parada où, pour leur servir de pendants, l'on exposa les magnifiques morceaux d'*Esope* et de *Ménippe* de Vélasquez. Je ne puis me défendre de croire que, dans leur état présent, elles sont le fruit d'une retouche contemporaine du second voyage du maître en Espagne, sinon plus tardive encore.

Le Prado possède de Rubens d'autres peintures antérieures à sa seconde venue en Espagne, mais elles y sont arrivées par voie indirecte. Ainsi, le grandiose ensemble de *Saint Georges combattant le dragon*, est de toute évidence une production de jeunesse; M. Rooses la suppose antérieure même au retour d'Italie et, en effet, l'exécution se caractérise par une sûreté de lignes, qui, chez Rubens, est l'indice constant d'une période peu avancée de sa carrière. Cela n'empêche que déjà, vraiment, nous sommes en présence d'un maître. La vaste toile prit place dans les collections royales après la mort de son auteur. J'en ai vu, au Musée de Naples, une première version aussi grande que le tableau de Madrid.

Les Rubens d'Espagne ont de tout temps intéressé la critique. Cumberland en décrit avec enthousiasme plusieurs, et tout spécialement une immense *Adoration des Mages* d'autant plus frappante qu'elle a moins de réputation. Aussi Clément de Ris, Waagen et bien d'autres se complaisent-ils à en souligner les mérites.

Le tableau dont il s'agit, et que reproduit notre planche, manque dans la série des compositions que le grand Anversois livra au burin de ses graveurs. Outre qu'à l'époque où l'œuvre voyait le jour il n'avait sous la main aucun maître en état de la rendre selon ses mérites, Anvers la connut à peine et l'on ne dit point qu'il en ait subsisté un dessin ou une esquisse.

Chargé par la ville, dès le lendemain de son retour d'Italie, de décorer le palais municipal d'une peinture, Rubens fit choix d'un sujet qui, à ce moment de sa carrière, est assez caractéristique de ses prédilections italiennes, car il fournissait matière à un des vastes et somptueux étalages qui, probablement, motivent la fréquente répétition dans son œuvre d'une donnée où ostensiblement il s'applique à lutter de splendeur et d'éclat avec le Titien. Première en date, la

version de Madrid est la plus développée que l'on connaisse. Elle ne mesure pas moins de cinq mètres de long.

Livrée en 1609, l'*Adoration des Mages* ne resta pas longtemps en place. Bien qu'elle en fût légitimement fière, la municipalité, pour se concilier les bonnes grâces du célèbre Rodrigo Calderon, alors comte d'Oliva, arrivé dans ses murs en 1612 avec une mission de Philippe III, n'hésita pas à en faire abandon à cet homme de cour. C'était « la chose la plus rare et la plus belle » qu'elle possédât. La toile partit donc pour l'Espagne, sa place restant vide sur les murs de l'Hôtel de Ville. Lorsque, plus tard, entraîné dans la disgrâce du duc de Lerme, Calderon monta sur l'échafaud, l'*Adoration des Mages* arriva aux mains du roi. Chose très curieuse, elle ne servit jamais à la décoration d'un édifice religieux; ceci explique naturellement sa présence au Prado, dont, en vérité, elle constitue un des ornements.

L'influence des souvenirs d'Italie devait s'y montrer vivace. Le type lui-même est plus italien que flamand. La blonde Anversoise n'a point encore primé, dans les affections du maître, la brune fille du Transtevère; les anges ne sont pas davantage les chérubins roses et diaphanes que bientôt nous verrons peupler les gloires célestes. Le coloris est à la fois d'une puissance et d'une profondeur faite pour rivaliser avec celui de Venise et le dessin nerveux met en relief des figures du plus beau style. Il y a là, dressé au milieu de la toile, un mage à simarre écarlate qui, à la flamme des torches, jette des lueurs d'incendie. L'or, les pierreries chatoient sur les vêtements des potentats d'Orient et de leur escorte. Des esclaves aux chairs de bronze s'avancent courbés sous le faix des présents, tandis qu'à l'extrême droite du tableau se groupent, en une mêlée pittoresque, les cavaliers et les conducteurs des chameaux dont la tête moqueuse vient toucher le bord supérieur du cadre.

Rubens s'est lui-même placé dans l'escorte. Vêtu d'une casaque violette, de coupe italienne, que traverse une chaîne d'or, il incline vers nous un front déjà dégarni [1]. Le maître fut de bonne heure atteint de calvitie. Mais, si l'on en croit la tradition, cette figure ne fut introduite dans le tableau qu'en 1628 ou 1629, au cours du deuxième voyage qu'il fit en Espagne. Pacheco assure même qu'à cette occasion Rubens retoucha et agrandit sa toile. J'avoue n'avoir

1. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié (2e période, t. XXVI, p. 278) une eau-forte de M. Danse d'après un portrait de Rubens ayant probablement servi d'étude pour le personnage du tableau de Madrid.

été frappé d'aucune disparate tout en m'inclinant devant une tradition respectable, fortifiée par l'étude d'un critique de la conscience de M. Rooses.

S'il nous était possible d'accepter pour vraie cette théorie de M. Clément de Ris, que Rubens, à vingt et un ans, peignait comme à soixante, le Prado serait en droit de retrancher à l'illustre peintre deux œuvres que je revendique pour lui, bien qu'en réalité elles ne jettent pas un vif éclat sur son nom. Mais, enfin, comme tout le monde, Rubens a passé par une période d'essais, d'autant plus intéressante à étudier que jusqu'à ce jour elle nous est plus imparfaitement connue.

Je signale donc à l'attention des curieux le *Jugement de Pâris*, déjà mentionné par les anciens inventaires comme de Rubens et que le catalogue attribue à Jean Sallaert, un Bruxellois mort en 1648 et dont la manière se caractérise par la prédominance des tons roux que, justement, M. Paul Mantz relève dans les œuvres les plus anciennes que l'on ait de Rubens. Or, de cette époque date le petit *Jugement de Pâris*, désigné par M. Cruzada Villaamil comme détruit ou perdu [1]. La provenance de cette peinture m'est inconnue. Fort probablement née en Italie, elle trahit les influences diverses qui, à cette époque, devaient prédominer chez son auteur. La forme, encore régie par les canons classiques, vient à l'appui d'une disposition inspirée en partie de Raphaël, d'un coloris qu'aurait pu revendiquer Jules Romain, toutes choses faites pour donner facilement le change. N'empêche que nous sommes en présence d'un Rubens très authentique, peut-être même du premier en date de tous ceux que l'on connaisse. Il est même arrivé au maître, dans la suite, de reprendre presque intégralement sa composition pour l'adapter à sa fameuse aiguière, dite de Charles Ier, et partiellement au tableau de la Galerie Nationale, à Londres. Une photographie faisant abstraction de la couleur aurait bientôt changé les doutes en certitude. Ce qui est essentiellement en propre à Rubens est le paysage, charmant à tous égards, avec ses plans admirablement gradués. Ici le Flamand se révèle en toute évidence.

La seconde peinture qu'il faut restituer à Rubens est le *Jugement de Salomon*, n° 1404, catalogué sous le nom de Jordaens, bien que déjà l'inventaire du palais de Saint-Ildefonse donnât le nom du véritable auteur. L'aspect général est peu rubénien, mais ne tarde pas à mettre

1. *Rubens diplomatico español.* Madrid, 1874.

en pleine évidence l'originalité de l'œuvre. Travail de jeunesse, pourtant d'une période plus avancée que le *Jugement de Pâris*, le tableau a de vraies qualités de conception. Le jeune roi de profil, environné de ses conseillers et de ses gardes, offre beaucoup d'analogie avec la figure introduite dans la composition du même sujet gravée par Bolswert. Entièrement de dos et puissamment campé sur ses jambes, le bourreau élève l'enfant vers lequel se précipite sa mère anxieuse. Cette dernière figure est admirable d'expression, et Jordaens, de qui sans doute on aurait tort de médire, ne se montra jamais assez soucieux du pathétique des choses pour avoir trouvé sous son pinceau ce visage où se peignent au suprême degré les angoisses maternelles. Passe pour Van Dyck; Jordaens jamais. Mais, outre que nous connaissons la manière de Van Dyck à ses débuts, Jordaens était encore enfant au moment où ce tableau dut voir le jour.

Pas plus ici que dans l'*Adoration des Mages*, Rubens ne nous montre les types qui lui seront chers plus tard ; il n'est pas davantage le brillant coloriste que l'on sait. Mais pour être amortie, la gamme offre déjà des accords qu'il n'est pas rare de trouver sur la palette du maître : le violet, par exemple, juxtaposé au vert. Il y a de plus cette étoffe où les fleurages d'or s'enlèvent sur un fond noir, si fréquemment répétée dans les toiles du noble coloriste.

Que l'œuvre de Rubens, tout particulièrement à Madrid, soit assez riche pour se passer de l'adjonction d'éléments d'ordre après tout secondaire, rien n'est moins discutable. Pourtant, s'il doit incomber à quelqu'un de pénétrer dans la vie du maître assez avant pour relever ses premiers pas dans la carrière artistique, il n'est pas indifférent que nous sachions exactement les étapes franchies pour arriver à la pleine expression de ses facultés.

A presque tous les points de vue, le second voyage de Rubens en Espagne mérite d'être envisagé comme un des événements capitaux de la vie du peintre. Quelles qu'eussent été originairement les vues de Philippe IV en matière d'art, il est très certain qu'elles ne se manifestèrent dans leur plénitude, qu'à dater du moment où le roi put apprendre à juger par lui-même la valeur de celui que l'on peut appeler son illustre sujet. Or ce moment fut plus tardif qu'on ne suppose.

Si actives que fussent les relations entre Madrid et Bruxelles, tout démontre que l'Espagne avait à peine tiré parti du talent de



L'ADORATION DES MAGES, PAR RUBENS.

(Musée du Prado.)

Rubens. Lorsque d'abord l'infante Isabelle entretint son neveu de l'intervention du peintre dans les affaires de l'État, le roi s'en montra irrité. L'honneur de l'Espagne ne pouvait souffrir qu'un homme de si peu de consistance : *hombre de tan pocos obligaciones*, eût part aux négociations pendantes avec l'Angleterre.

Bientôt, Rubens se mettait en route pour Madrid. Porteur des pièces diplomatiques restées en sa possession, il ne tardait pas à conquérir les bonnes grâces du souverain, au point d'être comblé d'honneurs comme ne l'avait été aucun artiste depuis le Titien, et, sa mission accomplie, lorsqu'il reprend le chemin des Pays-Bas, c'est pour aller presque d'une traite, au nom personnel de Philippe IV et avec le titre de secrétaire de son conseil privé, porter à Charles Ier des préliminaires de paix.

Ces triomphes-là sont évidemment à mettre au compte du peintre pour le moins autant que du diplomate, et l'on peut dire que s'il remporta cette prodigieuse victoire sur les préjugés de la cour la plus formaliste de l'Europe, ce fut à la pointe du pinceau.

Rubens laissait en Espagne un nombre considérable d'œuvres; par malheur, de ce qu'il produisit à Madrid, ce qui a subsisté se réduit à peu de chose. Les nombreux portraits du roi, ceux de la reine et des infants manquent à l'appel et, seule, la grandiose copie de l'*Adam et Ève* du Titien, que le hasard a ramenée dans le voisinage de l'œuvre originale, montre au Prado une toile positivement peinte en Espagne. Même le *Portrait équestre de Philippe II*, d'ailleurs médiocre, peut avoir vu le jour à Anvers, attendu que l'exposition de Madrid de 1892, en montrait une copie certainement flamande, que Rubens ne peut avoir faite lui-même.

Pour l'*Adam et Ève*, Rubens en a puisé le principe dans l'œuvre du Titien, mais on peut dire qu'il en a fait une œuvre nouvelle, une création éblouissante et supérieure à l'original dans son état présent. M. Clément de Ris a donc raison de dire : « Au pied de la lettre, Rubens a trahi Titien, mais si quelqu'un avait à s'en plaindre à coup sûr ce ne serait pas Titien. »

Les conséquences du séjour en Espagne de l'illustre Anversois, en 1628 et 1629, bien que tardives, furent d'une importance que seuls peuvent concevoir ceux qui connaissent le Prado. Les quatre dernières années de la vie du peintre — chose établie par la correspondance du cardinal-infant — furent consacrées presque en entier à l'exécution des commandes de Philippe IV. Leur destination était d'orner le Buen-Retiro et la Torre de la Parada, un pavillon de chasse au Pardo.



Rubens pinx. Kratkè sc.

CÉRÈS ET POMONE

(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Clément_Paris

Que l'atelier d'Anvers fût devenu une véritable usine, on l'apprend par ce fait qu'en deux années seulement *cent douze* peintures de grandes dimensions prirent le chemin de Madrid !

Rubens, il va de soi, mit personnellement la main à la pâte, tout en battant le rappel auprès de ses auxiliaires. Et comme les noms de plusieurs ont été conservés, le Prado expose, sous le propre nom de ceux-ci : Van Eyck, J.-P. Gowi, J.-B. Borrekens, Th. van Thulden, J.-B. de Reyn, — l'auteur d'une vaste toile des *Noces de Thétis et de Pélée* dont l'admirable esquisse par Rubens appartient à M. J.-P. Heseltine, à Londres, — et aussi de quelques autres, un contingent de peintures décoratives dont l'intérêt primordial est d'avoir été inventées par Rubens et exécutées sous sa direction immédiate, comme tant d'autres que les Musées ne se font pas scrupule d'exposer sous le nom même du maître.

Il n'en reste pas moins au contingent personnel de celui-ci d'admirables peintures de la dernière période de sa carrière. Le *Jugement de Pâris* (N° 1590) doit même être envisagé comme son chant du cygne, et l'on sait, par les comptes de la succession, que l'immense tableau de *Persée et Andromède*, exposé dans le salon d'Isabelle II, est en partie de la main de Jordaens, la mort ayant mis obstacle à son achèvement par Rubens.

L'âge et les infirmités grandissantes, si douloureusement accusées dans ce portrait de Vienne où l'illustre peintre n'est plus que l'ombre de lui-même, n'avaient point abattu l'ardeur du superbe coloriste ni paralysé l'essor de ses facultés créatrices. Nulle trace de déclin ne se lit dans ses œuvres ultimes : l'habileté de sa technique y apparaît intacte et l'on peut dire qu'elle tient du prodige.

Ferdinand d'Autriche avait tenu son frère au courant, presque jour par jour, de la marche des travaux entamés, non sans déplorer leur lenteur. Prévoyait-il que les jours du peintre étaient comptés? On pourrait le croire. Le *Jugement de Pâris*, qu'il renseignait comme un chef-d'œuvre, fut la dernière toile que Philippe IV obtint directement de lui : elle justifiait pleinement l'enthousiasme du jeune cardinal. On lui doit de savoir qu'Hélène Fourment, « la plus belle personne d'Anvers », a posé pour Vénus, et si quelque réserve se mêle à ses éloges, elle procède de l'étalage complaisant des belles formes des habitantes de l'Olympe, chose que Rubens refusa formellement de modifier, se souvenant très probablement que le roi, sur ce chapitre, était moins rigoriste que son frère.

Sachons-lui gré d'avoir fait prévaloir les exigences de l'art sur

le purisme de son pieux critique. Le *Jugement de Pâris* est assurément une des expressions suprêmes de son génie. Loin d'attester aucun affaissement sénile, il se caractérise par une fraicheur d'opération sans seconde. Rubens y est tout ensemble le plus grand coloriste et le plus exercé des praticiens, et s'il n'a point cherché à rivaliser dans la forme avec le ciseau des statuaires de l'Antiquité, en revanche sa composition, par l'ensemble et le style, est digne d'être comparée à leurs plus beaux bas-reliefs. On ne saurait rien voir de plus délicieux que Pâris dans son extase, de plus aimablement engageant que Mercure.

Ainsi donc, par une heureuse rencontre, le Prado nous permet d'étudier en un même sujet le commencement et la fin du grand peintre, l'alpha et l'oméga de sa glorieuse carrière, telle du moins qu'on peut l'embrasser pour le moment.

Observons en passant que le licencié J.-F. Michel se trompe en désignant ce tableau, qu'il n'avait jamais vu, comme étant celui gravé par Lommelin. Ce dernier nous a traduit le tableau actuellement à Londres.

Philippe IV, faute d'avoir vu se réaliser les plans conçus avec l'aide de Rubens pour la décoration de ses palais, se montra plus avide de posséder une partie des œuvres délaissées par le grand artiste. Ses émissaires eurent la main heureuse et parmi les toiles que, par un droit assez légitime de préemption, put se faire attribuer le roi d'Espagne, figuraient non point celles dont Rubens n'avait pu trouver le placement, mais des pages dont jamais il n'avait voulu se séparer et qui, aujourd'hui même, figurent parmi les trésors du Prado. Il suffira pour légitimer ce titre de mentionner le *Portrait de Marie de Médicis* et le *Jardin d'Amour*. On sait, au moins par ouï dire, à quel degré leur splendeur rehausse le salon d'Isabelle.

Ce délicieux portrait de Marie de Médicis supposé avoir été peint à Paris, bien qu'il ait pu l'être fort bien à Anvers ou à Bruxelles, est le plus rare morceau de virtuosité qui soit tombé du pinceau de Rubens. Si, du plus loin, tout y révèle la majesté royale, rien de ce qui fait le charme du portrait féminin n'en est absent. Vêtue de noir, la reine s'enlève presque en silhouette sur une draperie d'un ton d'or, tracée en quelques coups de pinceau, et nulle description ne saurait traduire la richesse de cet accord de trois notes, le noir profond du satin, le merveilleux éclat de la grande fraise en éventail, enfin, le jaune du fond. Les carnations sont incomparables de fraîcheur. Si Marie de Médicis n'est plus jeune, car déjà sa blonde



PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS, PAR RUBENS.

(Musée du Prado.)

chevelure grisonne, elle est restée fort belle, et, sous le pinceau de Rubens, son visage s'anime d'un sourire absolument enchanteur. Ce portrait, qui n'a jamais été gravé, fournirait matière à une de ces estampes que tout le monde voudrait posséder.

Le *Jardin d'Amour*, *El Sarao*, c'est-à-dire la Réunion galante, — titre qui, déjà, suggère le rapprochement avec les œuvres de Watteau, — fut pour Philippe IV une conquête qui avait presque de quoi le dédommager de la perte d'une province. Jalousement, le roi fit placer la peinture dans sa chambre à coucher pour l'avoir sans cesse devant les yeux.

Tout ensemble réelle et idéale, cette conception nous montre Rubens sous un aspect en quelque sorte imprévu, bien qu'il ait dès longtemps lassé notre surprise, et ce n'est pas la moindre de voir ce vigoureux brosseur à la tête du cortège brillant des peintres qui se sont fait les illustrateurs de la vie élégante, parmi lesquels Watteau tient une place si distinguée.

Les poètes chantent à l'envi cette heure délicieuse où la nuit qui s'approche environne la nature des pénombres chères aux amoureux et aux rêveurs. Le peintre la célèbre à son tour, en des accents enchanteurs.

Dans un jardin idéal, où l'eau des belles fontaines jaillit dans les vasques de marbre, où les amours peuplent les buissons de roses, les fiers cavaliers et les belles dames, — eux au nombre de quatre, elles au nombre de sept, — échangent de doux propos. Tout cet ensemble est harmonisé avec un art infini et la rigoureuse fidélité du costume ne nuit en aucune sorte à sa valeur poétique.

Les acteurs de la scène, presque de grandeur naturelle, ne seraient autres, assure M. Rooses, que les membres de la famille Fourment à laquelle, précisément, appartenaient sept filles, dont Hélène, la femme de Rubens, n'était pas seule douée d'attraits, le savant critique ayant pu identifier, avec le modèle du *Chapeau de paille*, sa sœur Suzanne. L'ingénieuse supposition de notre érudit confrère expliquerait ainsi que Rubens eût tenu à faire du *Jardin d'Amour* un ornement de sa propre demeure.

Envisagée à bon droit comme une des perles du Prado, la composition se répète dans un second chef-d'œuvre, de moindre format et quelque peu modifié, dans la collection du baron Edmond de Rothschild. Lord Aylesford en possédait un grandiose dessin adjugé lors de sa vente récente à sir Charles Robinson ; on en connaît des études dessinées au Louvre et encore ailleurs, notamment à Francfort, enfin

une gravure magistrale sur bois, par Christophe Jegher, faite sur un dessin de Rubens, d'une composition encore modifiée, mais toujours exquise.

De tout ceci résulte que Rubens avait comme caressé un sujet dont les personnages lui étaient chers. Un roi seul pouvait aspirer à le posséder; ce bonheur échut à Philippe IV.

Le licencié Michel, dans son curieux ouvrage sur Rubens, publié en 1771, fournit des détails intéressants sur le sort des œuvres dépendant de la succession du maître. La vente publique, d'abord annoncée, n'eut pas lieu; sans doute la famille avait reçu des offres assez brillantes pour s'en dispenser. Mais voici dans le livre de l'homme de loi brabançon un passage qui nous intéresse :

« Malgré que le nombre de 93 tableaux de la main de Rubens, qu'on trouve au présent catalogue, paraît excessif, cependant la dame sa douairière avait encore retenu plusieurs pièces, dans le dessein de ne pas s'en défaire, par modestie et scrupule, pour les grandes nudités des figures dont elles étaient composées, craignant de scandaliser les yeux et cœurs chastes, par des objets piquant la sensualité et égales à la plus belle nature, qui, par des contemplations indécentes auraient pu blesser la pureté de l'âme; même elle cacha ces pièces dans une place retirée de sa maison et se laissa tenter du projet de les sacrifier au feu ; les deux plus éclatantes de ces pièces étaient le *Bain de Diane*, dont les figures étaient plus que demi-nature, l'autre d'hauteur humaine représentoit les *Trois Grâces.* »

Le *Bain de Diane* a disparu. Il ne fut point sacrifié aux scrupules d'Hélène Fourment, attendu que Michel lui-même nous apprend de quelle façon le duc de Richelieu parvint à en triompher, et l'on sait l'enthousiaste appréciation de Piles à propos d'une page vainement cherchée jusqu'ici. Pour les *Trois Grâces*, Philippe IV ne craignit pas de scandaliser ses chastes yeux ni ceux de la postérité. Elles sont aujourd'hui au Prado. Certes, nous devons de bien vifs remerciements au souverain qui nous a procuré la fête d'admirer ce morceau de rare virtuosité. Sa réputation est considérable et l'Arundel Society, de Londres, n'a pas hésité à lui donner place parmi les chefs-d'œuvre de la peinture qu'elle fait reproduire par la chromolithographie.

Le groupe de nymphes retracé dans notre gravure et que le catalogue du Prado indique comme *Cérès et Pomone*, n'a peut-être pas la maitrise de l'œuvre précédente; elle n'en est pas moins d'exécution superbe et d'un rare éclat de coloris. Pour les fruits et les animaux, Rubens a eu certainement recours à la main de Snyders,

son collaborateur attitré pour ce genre de travaux accessoires destinés à s'harmoniser avec sa peinture.

Magistrale, à tous égards, et d'entrainante exubérance, la *Poursuite des Nymphes de Diane par des Satyres* est du nombre de ces scènes où Rubens, à une période de la vie qui, pour d'autres, eût été la vieillesse, semble trouver l'occasion d'affirmer sa virilité. Et pour caractériser ce poétique ensemble, Waagen puise dans l'œuvre de Gœthe un vers d'une énergie égale à la peinture.

Rubens à Madrid est, en somme, très différent de ce qu'il se montre dans son propre pays, où, par la force des circonstances, l'œuvre religieuse absorbe plus constamment ses facultés créatrices. Sous l'empire des nécessités décoratives, la peinture religieuse comme on l'entend à Anvers, force la gamme de ses colorations à des effets tout différents de ce qu'elle donnera en Espagne, où l'*Adoration des Mages* est presque un hors-d'œuvre. En revanche, comme presque toutes les toiles du Prado sont de la dernière période du maître, que les meilleures sont uniquement de sa main, on le juge ici mieux qu'ailleurs dans la plénitude de sa technique naturellement inaperçue dans les plus vastes ensembles. Figure immense, à tout prendre, et que le temps ne fera que grandir dans l'admiration de la postérité.

Comme peintre religieux, la place de Rubens est plutôt effacée à Madrid. Pour qui connaît les galeries d'Anvers et de Bruxelles, le *Christ au tombeau* justifie à peine l'enthousiasme délirant de Cumberland. Philippe IV avait donné ce tableau à l'Escurial.

Tout en partageant l'admiration des critiques pour le *Serpent d'airain*, force m'est de dire qu'elle se trompe d'adresse, la peinture fameuse n'étant point de Rubens, mais de Van Dyck, et ce nonobstant la signature inscrite au bas de la toile en lettres presque lapidaires. Waagen ne s'y était pas trompé, bien qu'il crût à l'intervention de Rubens. M. Guiffrey fait du soupçon presque une certitude, à l'aide d'un dessin de la collection de Chennevières. M. Rooses enfin, tout en donnant une place à la description de l'œuvre dans son monumental ouvrage, se prononce nettement pour Van Dyck, et j'estime que rien, dans la composition ni l'exécution, n'autorise à admettre d'autre paternité.

Outre que cette peinture est de provenance incertaine, sa destination est énigmatique. On pourrait la croire destinée à quelque ensemble décoratif, conçue qu'elle semble pour être vue légèrement d'en bas. Maladroitement composée, au surplus, car Moïse y est vu de dos, elle a des parties superbes, notamment un groupe de femmes en

pleurs qui suffit à révéler la main du grand portraitiste. Rubens s'y prenait autrement pour ce genre de compositions, exemple : son tableau sur le même sujet à la Galerie Nationale de Londres, et le principe de coloration de l'œuvre madrilène ne se rattache à aucune des phases connues de la carrière du chef d'école.

Déjà l'inventaire de 1666 faisait figurer le *Serpent d'airain* au contingent de Rubens. Un siècle plus tard, le peintre Calleja, alors



TÊTES DE MUSICIENS, ESQUISSE PEINTE PAR VAN DYCK.

(Musée du Prado.)

conservateur des galeries royales, l'inscrivait comme d'un Flamand indéterminé. M. Cruzada Villaamil (*Rubens diplomatico*) exprime sa surprise : « Où donc, s'écrie-t-il, ce bon Calleja avait-il les yeux pour ne pas voir la signature de Rubens? » Il les avait en bonne place.

C'est à l'actif de Van Dyck encore qu'il faut mettre la belle *Tête de vieillard* de profil, à cheveux roux, donnée à Rubens par le catalogue. Il résulte des inventaires que la Galerie royale possédait *deux* têtes de vieillard, l'une de Rubens, l'autre de Van Dyck ; on les aura interverties. La tête n° 1332 paraît devoir être restituée à Rubens.

Comparativement et absolument, les portraits de Rubens que pos-

sède le Prado sont d'ordre secondaire, comparés surtout à l'admirable effigie de Marie de Médicis. Seul le *Portrait équestre de Ferdinand d'Autriche* offre de l'intérêt, encore s'agit-il plutôt d'une composition décorative, comme suffit à l'établir la présence du Génie de la Victoire qui, dans les nues, accompagne le jeune prince emporté par sa fougueuse monture dans la mêlée des combats. Combien plus belle et plus touchante la pensive image du prélat à peine adolescent, telle que le grand peintre la donne dans son portrait de Munich!

Bien d'autres œuvres seraient à citer, notamment la *Danse rustique*, un sujet assez voisin de la *Kermesse* du Louvre dans des dimensions moindres. Rubens ne saurait lasser l'attention, même à Madrid où son œuvre donne au Musée une physionomie si particulière et si vivante; mais un volume suffirait à peine à l'analyse d'un tel ensemble et nous avons un nombre limité de pages à lui consacrer!

Si, à tout prendre, les lignes qui précèdent ne peuvent que confirmer l'enthousiasme de mes honorables devanciers en ce qui concerne la part de Rubens dans les splendeurs du Prado, ceux-ci m'ont laissé le champ plus libre en ce qui concerne la haute importance revêtue par Van Dyck dans ce milieu où sa présence éveille presque autant de surprise que d'admiration. Contradiction, étrange anomalie! Alors que le Musée de Londres détient à peine deux ou trois portraits d'un maître que les Anglais ne sont pas loin de revendiquer pour leur, tandis que la Belgique déplore l'absence presque totale sur son sol d'un ordre de créations où le jeune Anversois fut presque sans rival, l'Espagne qu'il ne visita point, avec laquelle l'histoire ne nous le montre entretenant aucune relation, se trouve posséder tout à la fois quelques-unes de ses productions maîtresses, et un ensemble illustrant toute sa carrière si courte et si prodigieusement remplie. Tel est pourtant le cas.

Notre ignorance sous ce rapport procède en majeure partie du silence de Smith, l'auteur du *Catalogue raisonné*, ce quasi-évangile des curieux, touchant les Van Dyck passés en Espagne. Rien de moins vraisemblable, et pourtant rien de plus exact.

A Madrid, en somme, Van Dyck est, avec Rubens, le plus grandiosement représenté des Flamands. On a vu que certaines de ses peintures ont été jugées d'importance suffisante pour être attribuées à son maître. Une autre, superbe à tous égards, et ce n'est qu'une esquisse, est mêlée au contingent de Jordaens, sous le n° 1411, le *Groupe de musiciens*, reproduit dans notre gravure.

Production de jeunesse et très influencée encore par Rubens, elle a la spontanéité d'un Frans Hals. Van Dyck s'y est représenté lui-même. Encore imberbe, il donne la meilleure preuve de sa précoce maîtrise à qui ignore qu'à dix-sept ans, déjà, il avait pris son vol et était légalement émancipé.

Moins proches de ses débuts, bien que toujours antérieurs au départ du jeune artiste pour l'Italie, la *Trahison de Judas* et le *Couronnement d'épines* éveillent un vif intérêt. Il n'est point exact, comme on l'a dit, que, dans la seconde de ces peintures, Van Dyck copie le célèbre tableau du Titien. Waagen y voit, avec raison, l'idée première de la vaste toile du Musée de Berlin, celle dont Bolswert fit sa brillante estampe. A Madrid, il manque à la composition plusieurs figures. En ce qui concerne la *Trahison de Judas*, dont une répétition existe chez lord Methuen et une fougueuse esquisse chez sir Charles Robinson, c'est un des morceaux les plus vigoureux que l'on ait de Van Dyck et créé sous des influences plus italiennes que flamandes, car le jeune maître avait pu se livrer, dans la galerie des peintures de Rubens, à une étude du Titien très perceptible dans toutes ses premières productions.

On n'ignore pas qu'en partant pour l'Italie Van Dyck laissait à Anvers plusieurs peintures dont Rubens se montrait légitimement fier et qu'il se plaisait, dit-on, à faire admirer à ses visiteurs. La *Trahison de Judas* et le *Couronnement d'épines* étaient du nombre ; également, dit-on, l'*Antiope*, enfin le *Saint Jérome* (n° 1318 du Prado), où, ainsi, par une rare fortune, le visiteur est à même d'apprécier le glorieux disciple de Rubens dans les premières manifestations de son talent.

Il faut alors suivre à Gênes ce rare ouvrier dont les coups d'essai valaient des coups de maître. La ville aux palais de marbre ne possède plus guère de portraits supérieurs à la grandiose effigie en pied de la marquise de Légañès, Polyxène Spinola, assise dans son fauteuil à haut dossier, toute vêtue de noir et éclairée de la lumière douce et chaude qui tout d'abord annonce les œuvres de cette phase de la carrière. de l'artiste. Les Spinola tiennent une place considérable dans la vie de Rubens et de Van Dyck, dont les pinceaux, en retour, ont tant fait pour leur illustration. Même, selon l'hypothèse d'Armand Baschet, Rubens aurait modelé le buste d'un des leurs.

Sans être d'une beauté irréprochable, la marquise de Légañès a, tout ensemble, la grâce et la distinction d'une grande dame. Van Dyck a laissé d'elle plus d'un portrait.

Regagnant sa patrie, le peintre charmeur inaugure la période où, selon l'heureuse expression de Reynolds, il ouvre son atelier à la lumière. A tout prendre, c'est d'alors que datent ses travaux les plus accomplis : pages religieuses, comme celles d'Anvers et de Courtrai, — le Prado possède une réduction du grand *Christ au Tombeau* d'Anvers, — portraits de perfection rare comme le Van der Gheest de Londres, égalé, sinon surpassé, par le Henri de Bergh de Madrid.

En armure, avec l'écharpe et le bâton du commandement, le grand-maître de l'artillerie aux Pays-Bas nous représente le foudre de guerre dans l'acception la plus complète du mot. Tout environné des fumées de la poudre il apparaît dans l'ardeur du combat. Exécution et conception vont de pair; l'effet est de la plus rare puissance et Van Dyck s'est rarement élevé à cette hauteur. La galerie du château de Windsor possède une répétition de cette image.

Ryckaert — Martin, le manchot, non David, comme dit le catalogue — appartient à la même période, sans être d'égale importance. On en connait d'autres éditions en Allemagne et en Angleterre. Celle du Prado, m'a-t-il semblé, a les droits les plus légitimes à figurer au premier rang.

Les portraits de Frédéric-Henri de Nassau, — un autre exemplaire au palais Durazzo, à Gênes, — et de sa ravissante femme, Amélie de Solms, virent le jour en Hollande avant le passage de leur auteur en Angleterre. Ce sont des morceaux excellents. Van Dyck y tempère sa fougue, et, déjà courtisan, reste un maître, tout en répudiant ce qui, jusqu'alors, faisait la grandeur de son style.

Ensuite, le voici en compagnie d'*Endymion Porter*, pris à tort pour le comte de Bristol, comme le constatait naguère M. Guiffrey, d'accord en cela avec Smith. Très lié avec Rubens, plus encore avec Van Dyck, Porter eut une part très large dans les succès du portraitiste auprès du roi Charles, dont il était le chambellan.

Singulier contraste que celui de ce gros Anglais réjoui avec ce type de rare finesse que nous représente Van Dyck, vu ici, comme presque toujours, de trois quarts, c'est-à-dire sous l'angle le plus favorable à la mise en bel effet des grâces de sa personne. Le peintre est vêtu de velours noir, ganté de peau de daim. Porter est en satin blanc à taillades. La note est extrêmement distinguée en dépit de cette froideur générale qui, en Angleterre, eut trop tôt raison des élans du maître.

D'autre part, le séjour de Van Dyck à la cour de Londres a laissé sa trace dans un ensemble de portraits dont la suprême élégance est

merveilleusement servie par la distinction même de ses modèles. Le Prado possède, sous la date de 1638, une effigie de la *Comtesse d'Oxford* digne, à tous égards, de figurer parmi les productions les plus accomplies du peintre anversois.

La belle Diane Cecil, dont le corsage de satin noir laisse à découvert les plus belles épaules du monde, nous donne l'échantillon parfait des ladies dont peut-être Van Dyck créa le type. Elle semble mesurer la hauteur de son dédain à celle de notre admiration. Que d'art, que d'entente de la chose à rendre, que de sûreté surtout dans sa réalisation, que de raffinement chez le peintre, en cet art de plaire où nul ne l'égala!

Notons, en passant, que Van Dyck a mis assez d'affectation à donner à ses Anglaises ces airs hautains qui, sans doute, leur étaient propres. Il est fréquent que le coup d'œil dont elles nous honorent porte en bas et de côté. Cela n'est point au désavantage de leur personne, mais je constate que les Flamandes n'ont jamais pareille attitude.

Pour en revenir à la comtesse d'Oxford, la manière anglaise de Van Dyck, dont l'exposition faite à la Grosvenor Gallery, il y a peu d'années, permit une étude aussi agréable qu'approfondie, n'a rien mis en relief de plus distingué que ce portrait.

Grâce à M. Lionel Cust, du British Museum, j'ai pu apprendre que le comte de Stamford possède une répétition de cette exquise peinture, renseignement deux fois précieux, attendu que Smith ne mentionne pas plus ce portrait que celui de Madrid. Il n'a point figuré non plus à l'Exposition de 1887. Sans le connaître, je prends sur moi d'affirmer que des Van Dyck restés en Angleterre aucun ne l'emporte sur celui qui m'occupe.

Une rencontre. Sous le n° 1339, *Portrait d'une inconnue* « d'après Van Dyck », une dame en velours bleu, présentée à peu près sous le même angle que la comtesse d'Oxford, se pare le bras d'un cordon de perles orné d'une croix. Sa blonde chevelure est ornée d'une touffe de chêne. La belle inconnue n'est autre que la jeune femme du peintre, Marie Ruthven, qu'il devait si tôt laisser veuve. Existe-t-il un autre exemplaire de ce portrait? Je l'ignore. Celui-ci ne m'a pas semblé indigne de figurer parmi les originaux du peintre.

Le catalogue nous donne à connaître que M. Bredius professe une opinion analogue touchant un portrait de Charles II, que Van Dyck ne connut nécessairement que comme prince de Galles, représenté ici fort jeune et en armure. Le catalogue élève des doutes sur son authenticité.

A mentionner plutôt comme intéressant que supérieur par sa valeur d'art, est le portrait du cardinal infant dans le costume rouge lamé d'argent que portait Ferdinand à son entrée à Bruxelles. Les Anversois désiraient obtenir du peintre une copie de cette image lorsque le prince arriva dans leurs murs. Van Dyck leur demanda une somme si forte qu'ils se contentèrent de la reproduction d'un portrait antérieur.

Charles Ier à cheval, vu de face et accompagné d'un écuyer, répète le portrait de Windsor. On peut croire que Philippe IV reçut cette toile à la conclusion de la paix avec l'Angleterre.

Enfin, et très certainement de l'époque où Van Dyck, tout à la fin de sa carrière, venait retremper ses forces au contact des choses natales, doivent dater trois pages exquises : le *Portrait d'une dame* d'âge mûr, empreint d'autant de distinction calme que de dignité, un *Cavalier jouant du théorbe*, enfin un *Jeune guerrier en armure*, qui fait immédiatement songer au prétendu Wallenstein, de Vienne. Si Madrid était plus près, de telles œuvres jouiraient de la célébrité qu'elles méritent et un graveur de talent se fût inspiré de leur style magistral pour nous donner des estampes dignes de prendre rang à la suite des belles œuvres de leurs devanciers du XVIIe siècle.

Il faut gravir l'escalier menant au deuxième étage du Prado pour voir le vaste et curieux *Portrait équestre de Christine de Suède*, que, sans raison aucune, le catalogue range à la suite de l'œuvre de Van Dyck. Tout d'abord l'on doit se souvenir qu'à la mort du peintre, la fameuse héroïne du Nord avait quinze ans à peine. Comme, avec cela, le portrait ne peut avoir été peint que dans les Pays-Bas, il s'ensuit qu'il est de 1654 ou 1655, ce qui, du reste, ne l'empêche pas d'être de tout premier ordre.

Christine monte un cheval alezan, caracolant vers la gauche. Elle est précédée de grands chiens et suivie d'un page vêtu de bleu, tenant un perroquet. Nu-tête et les cheveux au vent, elle porte le costume féminin, casaque grise, jupe d'un jaune safran, harmonie claire et joyeuse en parfait accord avec le charmant paysage que parcourt l'amazone.

Les animaux pourraient avoir été peints par Fyt, et bien qu'il soit très connu que Juste Van Egmont fut le peintre de la reine de Suède, j'ai le soupçon que le beau portrait ici mentionné émane de David Teniers, oui, de Teniers portraitiste à ses heures, et que Léopold Guillaume aurait pu très bien avoir chargé de peindre cette image pour l'envoyer à Philippe IV, à qui elle appartint.

Ainsi s'expliquerait le rapport de coloration qui a pu évoquer le



Van Dyck pinx

F. Courboin sc.

VAN DYCK ET ENDYMION PORTER

Imp. Ch. Wittmann

nom de Van Dyck à propos d'une peinture très différente en somme de la sienne par le caractère.

Jordaens complète au Prado la trinité du ciel flamand. Il y tient sa place avec grandeur, encore que Rubens et Van Dyck l'appauvrissent de deux œuvres dont il a été question précédemment. Et, comme on ne prête qu'aux riches, les anciens inventaires le dépouillaient en outre, au profit du chef d'école, d'une de ses plus authentiques créations : le *Mariage de sainte Catherine*, mentionné par Vélasquez comme de Van Dyck.

Pour autant que cela lui fût possible, Jordaens a voulu s'inspirer ici du Titien. Sandrart affirme que, faute d'avoir pu chercher par delà les Alpes le complément d'étude rêvé, le jeune peintre mit une passion singulière à étudier les œuvres italiennes qu'il put voir sans quitter son pays. Anvers possédait alors des galeries sérieuses, à commencer par celle de Rubens. L'histoire garde les noms de Van Uffel, de Waverius et d'autres amateurs assez favorisés de la fortune pour avoir pu se procurer de très remarquables échantillons du Titien, de Paul Véronèse, etc.

Le *Mariage de sainte Catherine* caractérise donc une phase très intéressante de la vie de son auteur. Le groupe de la madone et de l'enfant Jésus procède en droite ligne de l'école de Venise. Pour la sainte Catherine, le peintre a peu réussi dans sa recherche de l'idéal transalpin. Il devait trouver par bonheur un modèle mieux fait pour l'inspirer en la belle Catherine van Noort, laquelle n'occupe pas moins de place dans son œuvre qu'Hélène Fourment dans celui de Rubens.

Le *Portrait de famille* n° 1410 nous les montre, au début de leur félicité conjugale, réunis dans un jardin, elle assise, entourant du bras sa fillette, lui debout, tenant le luth dont il achève de jouer, la main sur le dossier de son siège, comme pour accueillir un visiteur bienvenu. Jordaens et sa femme sont vêtus de noir. Du fond s'avance une jeune bonne, coiffée d'un chapeau à larges bords, vêtue d'un corsage rouge, et tenant devant elle un panier de raisins fraîchement cueillis (et non sur la tête le panier d'œufs, dont parle M. Clément de Ris, sans doute suivi par Waagen qui répète cette erreur).

Sur le bord d'une belle fontaine de marbre est perché un ara au brillant plumage, tandis que le chien, ce compagnon obligé des réunions familiales de Jordaens, complète un ensemble où tout respire le calme, l'aisance sans ostentation, l'ordre d'une maison bien réglée.

Qu'il s'agisse de la famille du peintre, personne n'en pourra douter

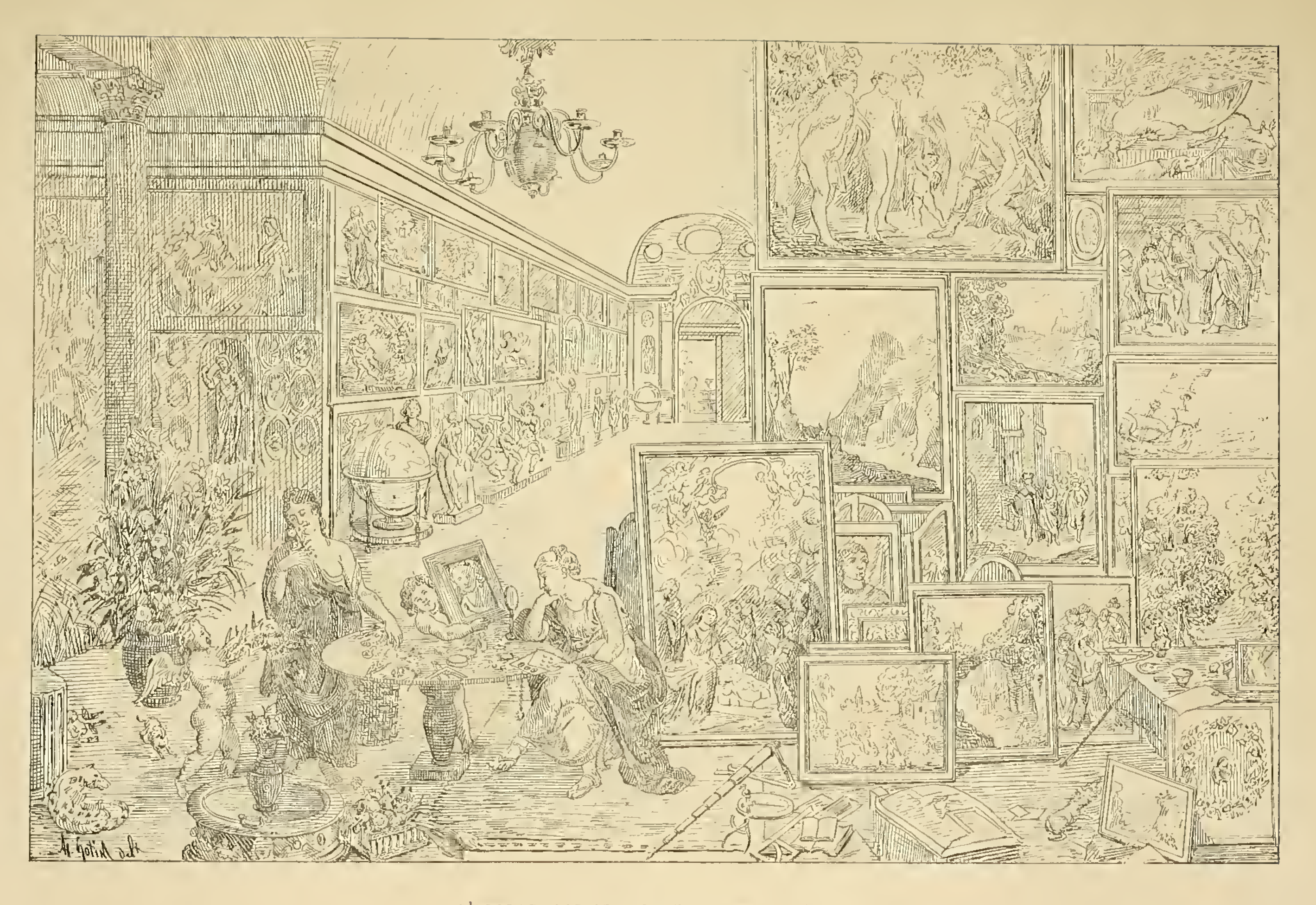
qui a pu voir le portrait de Florence et surtout celui de Cassel, où Jordaens, très jeune encore, se montre charmant des accords de son luth sa fiancée et ses sœurs, non loin du père Van Noort.

La date du portrait de Madrid est facile à préciser. La fille de Jordaens a sept ans au plus. Elle a vu le jour en 1617. En 1625 naîtra au peintre son second enfant, un fils. Catherine Van Noort est dans la fleur de son opulente beauté.

Grand coloriste et peintre vigoureux, ce que nul n'ignore, Jordaens se signale plus rarement par la distinction. Il lui arrive peu de nous permettre de juger son talent de portraitiste. On pourrait croire que le retour de Van Dyck à Anvers le détourna de persévérer dans un genre où il était de force à briller au premier rang; le tableau de Madrid ne laisse aucun doute à cet égard.

Ne le quittons pas sans un coup d'œil sur le *Bain de Diane* (n° 1409), selon l'intitulé du catalogue, curieuse toile de moyen format, datant d'une période avancée de la vie de son auteur. Dans la cour d'un palais de style italien, Mercure délivre un message à Diane environnée de ses nymphes, à moins qu'il ne s'agisse de Calypso. Seulement, il se trouve que la scène mythologique a pour théâtre la cour de la maison de Rubens, sans doute choisie par le peintre à défaut d'autre construction ayant quelque rapport avec les nécessités décoratives de son sujet.

Rubens avait très probablement cessé de vivre à l'époque où ce tableau fut terminé. Nous en trouvons un autre issu de sa propre collaboration avec un confrère illustre, Jean Breughel, dit de Velours, dans lequel, à ce qu'il semble, persiste un souvenir de la superbe habitation que ne manquait de visiter aucun voyageur notable de passage à Anvers. Il s'agit de la *Vue*, exquise création appartenant à la suite des *Cinq Sens*, dans laquelle les figures sont de Rubens. L'Amour montre à Vénus un tableau de Breughel lui-même, le *Christ rendant la vue à l'aveugle de Jéricho*. Dans le fond à gauche, une baie largement ouverte laisse voir le palais de Bruxelles. A droite, la vue plonge dans une galerie décorée de tableaux et de sculptures de même que l'appartement où Breughel accumule les attributs les plus caractéristiques de la faculté visuelle, instruments de précision et d'optique. Il y a là tout un ensemble de peintures de Rubens, et aussi des rayons chargés de bustes antiques, entre lesquels figurent la plupart de ceux que le peintre fit graver d'après ses dessins en 1638 et tout spécialement le Sénèque dont il tirait vanité et dont il s'inspira à diverses reprises, notamment pour sa célèbre eau-forte



L'ODORAT, PAR JEAN BREUGHEL DE VELOURS.

(Musée du Prado.)

du cabinet de Londres. L'hypothèse vaut ce qu'elle vaut. Je l'émets sans y attacher d'autre importance. Le tableau est daté de 1617; l'on sait que l'année suivante Rubens cédait ses marbres à sir Dudley Carleton.

S'il faut aller à Vienne, voire même à Naples, pour apprécier comme il convient le génie de Pierre Breughel le vieux, le voyage de Madrid procure la précieuse occasion d'étudier le cadet des fils du maître, Breughel de Velours, dans ce qu'il a produit de supérieur. Largement représenté à Munich, à Dresde et surtout à l'Ambrosienne de Milan, il devient au Prado l'une des personnalités marquantes de l'école néerlandaise et, n'hésitons pas à le dire, le digne continuateur d'un père illustre, sinon son élève, car, il ne faut point l'oublier, le vieux Breughel connut à peine ses fils.

Dans le précieux contingent de Madrid, Breughel de Velours aborde les genres les plus divers, excelle dans tous. Seul ou avec le concours de ses confrères les plus notables : paysagistes tels que Momper, peintres de figures tels que Van Balen et Rubens, le plus intime de ses amis, lui-même est tour à tour peintre de genre, de paysage, de fleurs, d'accessoires : il excelle en tout, et sa joie très visible à créer de si charmantes choses n'a d'égale que notre plaisir à les considérer.

L'aimable et généreux artiste de prodiguer ainsi les trésors de son précieux écrin ! Avec cela nulle jalousie mesquine. Toujours prêt à contribuer à l'embellissement des œuvres d'autrui, il souffre que d'autres contribuent à rehausser la beauté des siennes. Qu'on songe à ce *Paradis terrestre* du Musée de La Haye, où, en collaboration avec Rubens, il crée ce chef-d'œuvre signalé à bon droit par M. Paul Mantz comme une des choses les plus exquises qui soient.

A Madrid plus de cinquante peintures disent la conscience de leur auteur. Jean Breughel n'est pas seulement un des plus rares virtuoses du pinceau, il se révèle, en outre, un interprète extraordinaire de la physionomie de son temps, le digne précurseur de Teniers, son gendre.

A défaut d'autre information, nous aurions un indice de l'amitié qui unissait Breughel et Rubens dans ces pages nombreuses où le plus énergique des peintres se modère au point de rivaliser de délicatesse avec son confrère pour mettre ses figures à l'unisson des paysages, des fleurs, des curiosités de tout genre dont Breughel aime à semer ses compositions.

Dans la série mentionnée des *Cinq Sens*, outre le palais de

Bruxelles, représenté dans la *Vue*, les palais de Tervueren et de Mariemont, introduits dans l'*Ouïe* et dans le *Goût* (1229 et 1231), le peintre a recours à un immense ensemble de tableaux, de sculptures, de gemmes, d'orfèvreries, d'instruments de musique, d'armes, rendus avec une délicatesse qui donne aux œuvres une importance documentaire très réelle. On ferait par lui une étude complète des instruments de musique du temps. La conscience du peintre se juge par ce détail que, sur le cahier ouvert sur un clavecin, on déchiffre les mots : ... *di Pietro Philippi Inglese organista delli serenis. Principi Alberto et Isabella archiduc d'Austria*, etc. *de madrigali a sei voci novamente composite*. Or, il se trouve que Philipps, prêtre anglais, fut organiste des archiducs et compositeur de madrigaux au moment où Breughel était le peintre de Leurs Altesses, un titre qu'il porta conjointement avec Rubens.

Breughel, à quelque point de vue qu'on l'envisage, est un maître. Son tableau des *Sciences et des Arts*, où les figures sont attribuées à Ad. Stalbent, est une page exquise. Certains paysages, la Campagne de Mariemont (n° 1264), le Parc de Bruxelles (n° 1265), où l'infante se promène avec ses dames, le n° 1269, daté de 1603, vaste contrée traversée par une rivière où passent des bateaux, et surtout la vue d'une blanchisserie des Flandres, sont des œuvres de premier ordre.

Breughel a perpétué, dans une remarquable série de peintures le souvenir du gouvernement des archiducs, ce qui précisément explique leur présence à Madrid. Ainsi, les n° 1277 et 1278 du Prado nous font voir Albert et Isabelle participant à des réjouissances champêtres et même condescendant à s'asseoir à la table d'un festin de noces villageoises. Ailleurs, c'est un bal, une procession de village ou quelque fête donnée par les gouverneurs aux tenanciers du domaine royal.

Contraste étrange, Breughel aime le côté aimable et riant des choses, lui dont le frère se complait dans les ténèbres au point d'avoir mérité le surnom de Breughel d'Enfer! Coloriste lumineux, il a horreur du mystère. Le grand jour inonde ses campagnes et ses épisodes de la vie agreste. En somme, il fraie la voie à Teniers et, à peine osé-je le dire, pour abondamment représenté que soit celui-ci au Prado, on ne peut dire qu'il y arrive à éclipser son beau-père.

Il est vrai que Teniers n'a rien de bien neuf à nous révéler. On sait de longue date, pour les avoir constatées ailleurs, ses rares aptitudes, son pinceau délié, son coloris étincelant, son extraordinaire adresse d'exposition. A Madrid, il dit cela de cinquante façons diverses.

Mais, ne l'oublions pas, il a créé un millier de peintures et notre jugement est dès longtemps formé sur son compte.

Est-il besoin d'insister sur les fleurs qui émaillent son parterre? Le *Corps de garde* nº 1724, la *Tabagie* nº 1726, méritent une attention spéciale pour la supériorité rare de leur exécution. Œuvres de jeunesse, ces pages de surprenante venue se ressentent de l'influence de Brouwer par leur concentration d'effet. Nous obtenons ensuite les aspects de plein-air, où la lumière poudroie en paillettes d'argent. La *Fête champêtre* nº 1721, le *Jeu de boules* et le *Tir à l'arc*, 1722 et 1723, sont de ce nombre et connus par la gravure, la *Femme jalouse* est ce tableau fameux reproduit par Le Bas, dans lequel un vieux paysan épié par sa femme, est surpris caressant sa bonne.

Teniers, qui porta, comme l'on sait, le titre de peintre et chambellan de Léopold Guillaume, en même temps que de conservateur de la galerie de l'Archiduc, nous a transmis, dans plusieurs œuvres, le souvenir du gouvernement de ce royal amateur des arts et celui de ses propres fonctions.

A Madrid, les nos 1718 et 1719 montrent des *Fêtes rustiques* où apparaît le prince suivi de sa cour. Dans le nº 1747, accompagné du comte de Fuensaldaña, il visite, sous la conduite de Teniers, sa galerie du palais de Bruxelles, et le peintre fait même suivre sa signature des mots : *Pintor de la Camera de S. A. I.* Vienne, Munich et Bruxelles possèdent d'autres peintures de même portée.

La tradition veut que Philippe IV eut du peintre des kermesses assez d'œuvres pour en décorer une galerie construite exprès. De fait, le Prado est plus riche en Teniers qu'aucun autre musée du monde, mais il ne m'a point paru que leur importance égalât leur nombre.

A simple titre de curiosité, une mention revient à la série de petites compositions illustrant la *Jérusalem délivrée*. Bien que signés, ces tableautins ont été jugés douteux par plus d'un critique. M. Clément de Ris les qualifie d'erreur. Double erreur, en effet, si pour complaire à quelque Mécène le peintre se risqua sur un terrain si peu favorable à la manifestation de ses qualités maîtresses.

Mais, si David Teniers peut être étudié ailleurs qu'à Madrid, il en est tout autrement de son frère Abraham, celui dont Edelinck a laissé un portrait portant ces mots : *Peintre de Son Altesse l'archiduc Léopold, gouverneur des Pays-Bas*. Le Prado est seul à conserver deux spécimens de son talent, des *Intérieurs de corps de garde*, qu'à défaut de signature on ne se ferait pas faute d'attribuer à David lui-même. D'où la logique amène à conclure que tout ce qui était à Abraham, et très proba-

blement aussi à Théodore et à Julien Teniers, au cours des siècles, aura été l'objet d'un démarquage au profit de l'illustre aîné.

Si Brouwer ne lutte pas au Prado avec Teniers par la force numérique de son œuvre, en revanche il y compte une couple de créations précieuses et relativement grandes : la *Musique dans la*



CLÉOPATRE, PAR REMBRANDT.

(Musée du Prado.)

cuisine et la *Conversation*, sujets assez proches. M. Bode, dans sa remarquable étude du peintre, les range parmi les productions de sa meilleure époque à côté de celles de Cassel. Relativement très rares, ces pages authentiques de Brouwer le disputent en valeur à celles de Teniers, et même, au gré de plus d'un connaisseur, les surpassent. Le lecteur n'ignore pas que dans la galerie de Rubens, figuraient jusqu'à dix-sept tableaux de Brouwer. Le verdict du grand peintre avait devancé celui de la postérité.

La passion bien connue de Philippe IV pour la chasse fut brillamment servie par divers artistes, entre lesquels Snyders et Paul de Vos, son beau-frère, figurent au premier rang.

On les eût dit créés pour fixer sur la toile le souvenir des audacieuses rencontres du roi avec les sangliers et les cerfs, de ses ardentes chevauchées dans les giboyeuses réserves royales. Snyders était en haute faveur, et si nombre de ses toiles périrent dans la dévastation de la Torre de la Parada, il en subsiste un contingent superbe, enrichi par Paul de Vos de grandioses chasses au cerf, sans parler de la représentation des combats de chiens et de taureaux si chers à tout Espagnol.

Puis, quand modérant sa fougue, l'aimable Snyders, dont Van Dyck, son constant ami, nous a laissé de si attachants portraits, daigne faire un tour à l'office, c'est avec un art sans égal que son pinceau retrace, en un ensemble harmonique, les apprêts des plantureux festins de la Flandre auxquels veille en personne la dame du logis.

Si l'on en juge par les nombreux et superbes spécimens signés : Adrien Van Utrecht, Pierre Boel, Jean Fyt, Wildens, Alexandre Adriaensen (le Michel-Ange des poissons), les palais espagnols eurent dans la nature morte un élément décoratif très recherché.

Dans cette catégorie d'œuvres, il faut signaler aux curieux quatre tableaux de Clara Peeters, que sans doute l'on se fût gardé de confondre avec Pierre Claesz, le père de Berghem, si l'on s'était mis en peine de constater combien peu se ressemblent les deux peintres. Dès le XVIIe siècle, Corneille de Bie célébra « Catherine » Peeters, désignée sous le même prénom par M. F. J. Van den Branden comme la sœur de Bonaventure et de Jean Peeters. Catherine vint au monde le 16 août 1615 et les toiles du Prado sont datées de 1611 et signées, en toutes lettres, CLARA PEETERS, ou simplement CLARA P.

Un point est à l'abri de la controverse : l'éminente valeur de l'artiste. Elle n'a été ni surpassée ni même égalée par les plus célèbres représentants d'un genre où pourtant ont brillé des peintres exceptionnellement habiles et consciencieux.

Les travaux de Clara Peeters représentent, de grandeur naturelle, tantôt du gibier, tantôt des fruits : raisins, figues, etc., mêlés à des fleurs, à des pâtisseries, tantôt enfin des poissons, des crustacés, le tout réuni sur des tables aux accessoires obligés. Saveur de touche, harmonie d'effet, précision de détail, science d'arrangement, tout contribue à faire des quatre panneaux trouvés dans l'ancienne galerie d'Élisabeth Farnèse, de réels chefs-d'œuvre.

Georges Van Son, sans égaler Clara Peeters, n'est pas sans avoir quelques-unes de ses qualités. C'est, du reste, un maître rare, célèbre en son temps. Non seulement de Bie a inséré son portrait dans le *Gulden Cabinet*, mais il eut l'honneur de concourir à la décoration de la Torre de la Parada, ce qui explique le nombre relativement considérable de ses œuvres rencontrées en Espagne.

Voici, sous la signature « Obeet », un morceau excellent de fruits et de nature morte. A ma connaissance, aucune autre peinture de son auteur ne figure dans les musées. Osaïas Beet ou Beert, dont fut élève, à ce que nous apprend de Bie, le graveur Pontius, eut en plus pour élèves ses neveux François et Catherine Ykens, l'un et l'autre représentés à Madrid par des créations distinguées de paysages, de nature morte et de fleurs.

Ni à Anvers, leur ville natale, ni ailleurs, les Ykens ne sont représentés, non plus que A. Bosmans, un chanoine, élève ou imitateur de Daniel Seghers, ou A. Coosemans, un sectateur de Snyders, tous artistes d'un talent remarquable dans la peinture des fleurs, des fruits et des *bodegones*, genre du reste représenté au Prado avec une supériorité qui n'a d'égale que sa profusion.

Une étude reste à faire des peintres militaires, les Detaille et les Neuville de leur temps. Au Musée de Madrid, des spécimens dignes d'attention les représentent. Pierre Snayers, contemporain de Callot et maître de Van der Meulen, fut au service du cardinal infant. On s'est longtemps imaginé qu'il avait fait un séjour en Espagne, car, sans avoir franchi les Pyrénées, il eut l'audace de peindre, pour Philippe IV lui-même, des sites de la campagne de Madrid avec les chasses du roi ! Notons qu'une de ces toiles mesure jusqu'à six mètres de long.

M. Justi mentionne de Snayers des peintures attribuées à la collaboration de Vélasquez et de Mazo. L'éloge se passe de commentaires.

Le Prado détient une belle série de sièges de villes, d'investissements de places fortes : Gravelines, Lille, Ypres, Bois-le-Duc, Saint-Venant, Breda (superbe vue cavalière), Saint-Omer, Aire délivré par le cardinal infant, et surtout la reddition d'Ostende.

A proprement parler, ces peintures-là sont plutôt des levés topographiques agrémentés d'épisodes militaires, et l'on se demande qui de Callot ou de Snayers emprunta à l'autre les éléments du siège de Breda.

Avant d'aborder l'examen de l'École hollandaise, deux œuvres

réclament une courte mention. Il n'est pas sans importance de les signaler à l'attention des curieux. D'abord une *Vue intérieure de l'église des Jésuites, à Anvers*, peinte par A. Geringh avant l'incendie de 1721, celui où périrent les peintures dont Rubens s'était plu à décorer le temple nouvellement érigé par la Compagnie.

On trouve, sous la même signature, un tableau presque identique au Musée de Vienne. Il a, surtout comme document, une valeur indiscutable.

Le catalogue range parmi les inconnus de l'École flamande, n° 1882ª, une toile immense, qui, je l'avoue, ne me rend pas moins perplexe que M. Clément de Ris. On peut, à la rigueur, admettre le sujet, la *Décollation de saint Jean-Baptiste,* bien qu'en somme il fournisse prétexte à bien des hors-d'œuvre.

Un splendide et somptueux festin rassemble une foule bigarrée de convives des deux sexes, sous la lumière d'un lustre monumental. En général, les costumes sont ceux du XVIIᵉ siècle, occidentaux pour la plupart. Involontairement on songe à ce B. Wittig, dont le Belvédère expose une si délicieuse fête nocturne. Mais, outre que le tableau de Madrid est de proportions inusitées, au point de n'avoir pu trouver place dans la galerie proprement dite, — il décore la paroi d'un escalier, — il offre ceci d'étrange que tous les personnages sont les représentants des maisons souveraines de l'Europe. Donc il s'agit d'une sorte d'allégorie dans laquelle intervient à titre de pur incident la décollation de saint Jean, dont la tête exsangue n'est pas sans offrir quelque rapport avec le type de Charles Iᵉʳ d'Angleterre. Qu'une allusion soit faite à la mort de don Carlos, comme, assure le catalogue, l'ont avancé quelques personnes, cela est inadmissible. En plein XVIIᵉ siècle, à quoi bon rappeler un épisode dont, particulièrement en Espagne, le souvenir ne pouvait être qu'importun !

Comme l'observait M. Clément de Ris, un personnage porte, suspendu à une chaîne, un médaillon de Ferdinand III d'Allemagne. Il pourrait se faire que nous eussions devant nous l'auteur de la peinture, auteur qui, à l'époque dont il s'agit, aurait les plus sérieuses raisons d'être Joachim Sandrart.

Dans une carrière active de plus de soixante années, ce peintre-historien vit défiler la plupart des princes introduits dans la composition, séjourna dans les États de plusieurs et mit son nom au bas de quelques-unes des plus vastes pages que l'on connaisse. De plus, il affectionna les scènes nocturnes, et comme, surtout, il se piquait d'imagination, c'est d'abord à lui qu'il faudrait songer pour la



Van Dyck pinx. Gaujean sc.

LA COMTESSE D'OXFORD
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Clément, Paris

recherche d'une paternité qui, assurément, ajouterait peu à son renom, mais en somme n'aurait rien qui lui fût attentatoire.

Passant à l'examen des œuvres de l'École hollandaise, clairsemées dans les salles du Prado, on constate que, sur un ensemble d'environ huit cent cinquante peintures, formant la section germanique, le contingent néerlandais du Musée, se réduit à soixante-quinze toiles, les œuvres indéterminées y comprises.

Vingt causes expliquent cette représentation parcimonieuse d'un groupe d'artistes dont les travaux, aujourd'hui convoités par les plus brillantes galeries du monde, ajoutent si puissamment à leur splendeur. Mais le Musée de Madrid est un héritage de deux siècles précisément marqués par la rupture des relations entre la Hollande et l'Espagne. Tout dénote que, même dans le domaine de l'art, le mot fameux : *No hay mas Flandes* avait cours à Madrid. Les Flamands furent donc les fournisseurs attitrés de l'Espagne pour les vastes toiles comme pour les petits sujets. L'on peut voir à Madrid jusqu'à douze paysages de Jacques d'Arthois, que le catalogue fait mourir en 1665, bien qu'en réalité il finit sa carrière en 1686, et dont, en somme, les œuvres méritaient à peine d'être exportées.

Pour en revenir aux Hollandais, précisément parce que, pour les étudier, on peut se dispenser d'aller en Espagne, il peut être intéressant de signaler aux curieux certaines œuvres d'artistes de mérite, très rarement représentés ailleurs.

Voici, notamment, H (?) Bellevois, un peintre de marines dont, faut-il croire, les créations auront été débaptisées au profit de Guillaume Van de Velde, comme l'auront été celles de David Colyns et de Pierre Fris en profit de Breughel de Velours. Le premier signe un *Banquet des dieux*, le second une *Descente d'Orphée aux Enfers*, traités avec autant de liberté que d'adresse. Parmi les peintres de natures mortes, H. Van Vollenhove, de Delft, se fait connaître comme doué d'un talent tout à fait remarquable. A mentionner aussi une *Vanitas* de P. Steenwyck, également de Delft, peintre dont les œuvres sont de la plus extrême rareté et, ce qui vaut mieux sans doute, d'une incontestable valeur artistique.

Dans le domaine du connu, une dizaine de paysages de Jean Both et autant de Ph. Wouwermans, entre lesquels de fort bons. Je néglige à dessein les Ostade, les Berchem, les Ruysdaël discutables pour arriver au morceau capital de la section hollandaise, à celui qui, par sa valeur intrinsèque comme par sa glorieuse paternité, a

pu seul revendiquer sa place parmi les trésors du salon d'Isabelle II : l'*Arthémise*, ou plus exactement la *Cléopâtre* de Rembrandt.

Datée de 1634, et très caractéristique de cette époque de la vie du grand coloriste, la toile représente à mi-corps, de face et de grandeur naturelle, une jeune femme blonde, connue de toute manière, tant par les estampes que par les peintures, le modèle de la merveilleuse eau-forte de la même année, celle du mariage du peintre : Saskia van Uilenburgh en un mot.

L'apparition est frappante : la chevelure blonde de la jeune femme lui fait comme une auréole d'or. Vêtue de blanc et richement parée, elle reçoit de la main d'une fillette la coupe qui explique le sujet. Au fond, presque noyée dans la pénombre, une vieille femme.

Rembrandt sèmera de bien des chefs-d'œuvre la route pénible qui le conduira à la vieillesse et à l'apogée du talent; le tableau de Madrid n'en reste pas moins digne de la superbe signature dont il a tenu à le revêtir.

Avant de déposer la plume, je signalerai, parmi les anonymes hollandais, deux numéros intéressants. D'abord le n° 1959, un jeune *Joueur de violon*, figure à mi-corps, et de grandeur naturelle. La facture est proche de Rembrandt au point que, s'il ne s'agit pas d'une création personnelle, l'on ne peut songer qu'à Karel Fabritius. Ensuite le *Portrait d'homme* à barbe rousse (n° 1964), que M. Bredius attribue à J. Gerritz Cuyp. Nous avons grand'chance d'y trouver une image du pensionnaire Olden Barnevelt. La rencontre en Espagne n'aurait rien que de fort naturel.

Ma tâche est accomplie. Si le Prado dans son ensemble est pour l'historien d'art, une source d'information et d'étude sans rivale, il constitue pour l'art flamand, en particulier celui du XVIIe siècle, une manifestation glorieuse entre toutes.

L'Europe compte des musées également riches; les chefs-d'œuvre abondent en cent lieux divers; Madrid seul offre ce caractère à part de résumer l'École flamande comme en une galerie nationale.

HENRI HYMANS.

IV.

L'ÉCOLE ESPAGNOLE.

LA PEINTURE JUSQU'AU XVII[e] SIÈCLE.

L'histoire de la peinture espagnole dans ses origines ressemble fort à celle de la peinture française ; on ne sait rien de sa naissance ou du moins le peu qu'on en sait est tellement confus qu'il est difficile de lui constituer un état civil régulier : elle a des parents dans les Flandres et on lui en trouve en Italie : les premiers peintres connus et classés se réclament par le caractère extérieur de leurs œuvres de l'un ou de l'autre de ces pays et quelquefois des deux en même temps. Aux conquêtes de la politique ou de la guerre, la Flandre et l'Italie répondirent en soumettant les vainqueurs au joug de leurs grands artistes.

Des documents d'archives établissent bien l'existence de quelques peintres dans plusieurs des royaumes d'Espagne, dès le XIII[e] siècle; mais c'est seulement dans les enluminures des manuscrits que se rencontrent des productions d'un réel intérêt, comme en témoignent les collections de l'Escurial et de l'Académie de l'Histoire.

D'ailleurs, tant que dura la lutte contre l'envahisseur maure, l'Espagne n'eut guère le loisir de s'adonner aux arts de la paix; d'autre part, la loi de Mahomet n'était pas pour favoriser le développement de la peinture parmi les chefs de la race conquérante, si raffinés d'ailleurs et d'une culture intellectuelle qui ne le cédait en rien à celle de leurs rudes adversaires. La chute de Grenade, suivie bientôt de l'enrichissement subit des rois catholiques, de leur cour et du clergé, par l'or d'Amérique, créa un terrain favorable à l'éclo-

sion d'artistes indigènes; des écoles ne tardèrent pas à se fonder, timides d'abord, et, par défaut de maîtres, contraintes à chercher des exemples à l'étranger, mais plus tard émancipées et fondant un art national, original et superbe, sur les ruines mêmes des écoles qui avaient guidé leurs premiers pas.

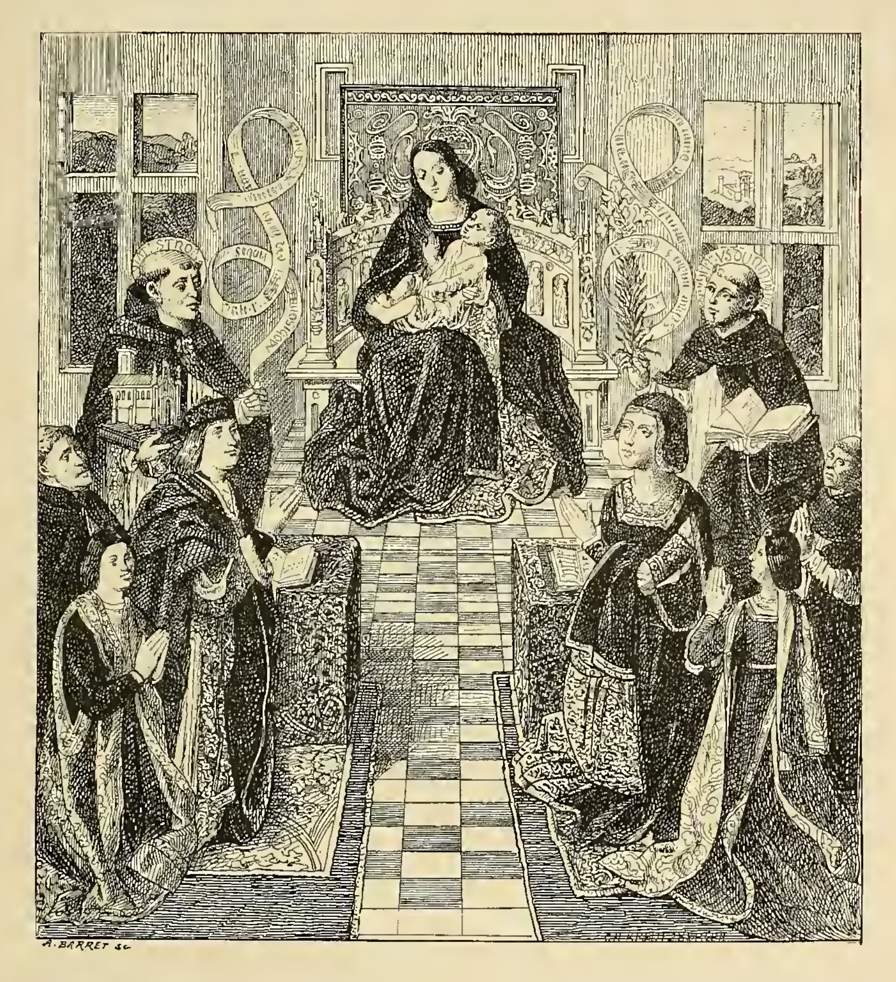
Le règne de l'art des Flandres importé par le grand Jan van Eyck lui-même quand il vint en Espagne, ne fut pas de longue durée; à partir du XVIe siècle, toute la peinture dans la péninsule passe à l'imitation des grandes œuvres vénitiennes, florentines ou romaines.

« Parmi les nouveaux initiés [1], les plus marquants ne sont, à quelques exceptions près, que des « italianisants » de seconde main, mais qui laissent cependant entrevoir de bonne heure, à travers leurs imitations et leurs emprunts, quelque chose de particulier à leur race et à leur terroir. Alors, en effet, que les successeurs de Michel-Ange et de Raphaël ne sont déjà plus que des décadents, des demi-païens, pratiquant surtout le culte des élégances et des sensualités de la forme, les Espagnols, leurs élèves, continuent de conserver intacte leur foi simple et sincère qu'ils traduisent, d'ailleurs, avec quelque éloquence, dans leurs ouvrages. »

On parvient sans trop de difficultés à discerner les premières productions de ces écoles: la physionomie franchement espagnole des personnages introduits dans la composition est un guide, mais cela ne suffit pas, puisqu'ils peuvent avoir été peints sur place par un artiste venu de l'étranger. Il est plus sûr de s'en rapporter à d'autres caractères: tels, par exemple, une tendance marquée au naturalisme qui ira s'accentuant tous les jours davantage, et, dans les peintures religieuses, un sentiment d'ardeur mystique dont la sincérité est évidente. Les peintres espagnols n'ont pas attendu pour affirmer leur foi qu'elle leur fût imposée, mais il est tout naturel qu'à partir du XVe siècle, ces manifestations aient pris un caractère d'exaltation plus marquée : les terribles pratiques de l'Inquisition avaient plongé les âmes des croyants, et aussi celles des incrédules, dans un abîme de terreur. Des visions terribles hantent l'esprit des peintres de cette époque. Il semble même que l'impression n'en soit pas encore effacée de nos jours, car l'on retrouve chez beaucoup des artistes, nos contemporains, un goût macabre très prononcé : les mœurs sanguinaires

1. *La Peinture espagnole*, par Paul Lefort, 1 vol. dans la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, chez Quantin.

de l'Espagne sont sans doute pour quelque chose dans cette manifestation singulière de l'atavisme, mais elles ne suffiraient pas à expliquer la prédilection pour l'horrible dont l'école espagnole nous fournit tant d'exemples.



LES ROIS CATHOLIQUES EN PRIÈRE DEVANT LA VIERGE, PAR ANTONIO DEL RINCON.

(Musée du Prado.)

Le Musée du Prado, cet admirable et peut-être unique collection de chefs-d'œuvre de toute provenance, ne prétend pas offrir à l'étude l'enchaînement chronologique de toutes les écoles de peinture qui y sont représentées : les lacunes énormes qui ont été signalées dans la série des tableaux originaires d'Italie ou des pays du Nord,

on les retrouve aussi considérables et plus regrettables encore en parcourant la section des peintures espagnoles. Comme nous n'avons à nous occuper que du Musée, nous ne tenterons pas de suppléer à cette insuffisance des documents en allant chercher ailleurs ceux qui nous manquent. Ce serait écrire l'histoire de la peinture en Espagne, histoire déjà faite par divers écrivains qu'il est facile de consulter[1].

On nous permettra cependant de saluer au passage quelques noms d'artistes espagnols que l'on peut considérer comme les aïeux directs des maîtres de la grande école du xvii[e] siècle et dont l'absence dans les collections du Musée se fait plus particulièrement sentir. Ce seront : Luis Dalmau, l'auteur de la belle Madone entourée des membres du Conseil provincial que l'on voit à l'Ayuntamiento de Barcelone, œuvre signée et datée de 1445; Juan de Borgoña — mais est-ce bien un Espagnol? — qui fit quantité de décorations murales importantes à Tolède et à Avila; Cean Bermudez recommande particulièrement l'éclat de son coloris et sa remarquable exécution des draperies; ce n'est pas tout dire, on lui doit aussi des portraits larges et souples rappelant ceux de Ghirlandajo. Voici d'autres noms encore : Pedro de Aponte, peintre de Ferdinand le Catholique, qui accompagna son roi au siège de Grenade; Juan Reixate, Luis Borrasa, Juan de Ségovia dont les œuvres éparses dans diverses contrées de l'Espagne, attestent la sérieuse valeur. Mais il est inutile d'étendre cette énumération; en passant en revue les différentes écoles de la peinture espagnole, l'occasion se présentera tout naturellement de signaler ceux de leurs fondateurs ou de leurs maîtres les plus considérables qui n'auront pas trouvé place dans la galerie du Prado. Entrons au Musée.

Parmi les artistes de la fin du xv[e] siècle qui méritent une attention particulière, nous trouvons d'abord Pedro Berruguete, peintre en titre de Philippe le Beau, mari de Jeanne la Folle. Berruguete, qui naquit

1. Nous recommandons particulièrement l'excellent livre de M. Paul Lefort auquel nous avons déjà fait un emprunt, et ce ne sera pas le seul. On sait d'autre part que Louis Viardot, Clément de Ris, Ch. Yriarte, Ch. Blanc, Curtis et Justi ont publié divers travaux sur les peintres espagnols. On consultera avec fruit les travaux de Pedro de Madrazo, l'éminent conservateur du Musée du Prado, récemment décédé, et qui en a dressé le catalogue. Tous ces écrivains et bien d'autres que nous ne nommons pas se sont appuyés sur les traités classiques de Pacheco : *El arte de la Pintura* (Séville, 1649); Carducho : *Dialogos de la Pintura* (Madrid, 1633); Palomino : *El Museo pictorico* (Madrid, 1724), et surtout sur le *Diccionario* publié par Cean Bermudez en 1800.

à Paredes de Nava, — c'est tout ce que l'on sait de lui, — est représenté au Musée du Prado par dix panneaux qui proviennent du cou-



ENTERREMENT DE SAINT ÉTIENNE, PAR VICENTE JOANÈS.

(Musée du Prado.)

vent de Saint-Thomas, à Avila. Ce sont des peintures recommandables par leur composition ingénieuse et l'éclat de leur coloris; le dessin en

laisse beaucoup à désirer. La plupart sont consacrées à célébrer la vie et les actes de saint Dominique de Guzman. Le célèbre moine est considéré à tort comme l'inventeur de l'Inquisition, puisqu'elle existait avant lui. S'il est vrai que durant son séjour dans le Languedoc, aux côtés du terrible Simon de Montfort, Dominique s'employa de son mieux à la conversion des hérétiques albigeois, il ne prit aucune part à la guerre, ne voulant d'autres armes que la prédication, la prière et les bons exemples. Berruguete, qui peignait près de trois siècles plus tard, n'avait sans doute pas connaissance de ces détails, car il le représente présidant un *Autodafé*, en grande pompe, sous un dais de brocart d'or. La composition de ce tableau est d'une modernité curieuse et qui contraste avec le vieil appareil de peinture dont le peintre s'est servi. Les fonds sont d'argent; il y a de côté et d'autre des rehauts d'or; certaines parties du tableau sont en perspective, d'autres ne le sont pas, par exemple les deux malheureux hérétiques que l'on va brûler vifs et qui semblent tout petits, comparés au personnel du tribunal, figuré pourtant à un plan postérieur.

Dans un autre panneau, Berruguete nous montre le saint inquisiteur ressuscitant le jeune Napoléon, neveu du cardinal Fossa-Nuova, qui venait de mourir, en 1218, d'une chute de cheval : l'épisode de la chute est figuré dans les lointains du tableau. Ce Napoléon mena, depuis cette aventure, une conduite si exemplaire que lorsqu'il mourut pour de bon, l'Église le béatifia. Mais il n'avait pas sa place fixée dans le calendrier; Pie VII lui assigna pour sa fête la date du 15 août et il devint ainsi le patron d'un autre Napoléon qui a beaucoup plus fait parler de lui.

Antonio del Rincon, compagnon et associé de P. Berruguete dans certains travaux de peinture que renferme la cathédrale de Tolède, passe pour avoir reçu des leçons de Ghirlandajo : il n'y a rien d'impossible à ce que cela soit, car le tableau qu'on lui attribue au Musée de Madrid (n° 2184) : *Les rois catholiques en prière devant la Vierge*. accuse nettement une influence italienne, si tant est qu'on ne puisse y découvrir la marque particulière de Ghirlandajo. Le tableau est d'ailleurs curieux, parce que, en outre des portraits de Ferdinand le Catholique, d'Isabelle et de leurs enfants, don Juan et doña Juana, on y voit la figure sévère du grand inquisiteur Thomas de Torquemada, agenouillé derrière son maître. Saint Dominique, que le peintre a également fait entrer dans sa composition, tend vers le roi une branche de palmier. Est-ce un hasard de la composition, ou faut-il y voir une intention de l'artiste, Torquemada semble regarder d'un



Jordaens pinx

M. Borrel sc.

JORDAENS ET SA FAMILLE

(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément _ Paris

très mauvais œil cet emblème pacifique; en tout cas, nous sommes libres d'induire de cette particularité le véritable caractère du fondateur de l'ordre des Frères Prêcheurs.

Le catalogue du Musée du Prado enregistre encore dans l'École castillane du xve siècle un certain nombre de tableaux d'église provenant du couvent de la Sisla, à Tolède; bien entendu, l'on ne sait



LA REDDITION DE BRÉDA, PAR JOSÉ LEONARDO.

(Musée du Prado.)

rien de leurs auteurs, imitateurs anonymes de tableaux florentins ou allemands. Les plus remarquables de ces peintures sont une *Salutation angélique* (n° 2178), qui ne manque pas de grandeur, et une *Mort de la Vierge* (n° 2183), composition presque identique à celle du Musée de Munich qui est attribuée au mystérieux « maître de Cologne ».

Fernando Gallegos, dont le Musée possède six tableaux provenant de la chartreuse de Miraflores, n'est pas un peintre à dédaigner, bien qu'il procède avec évidence de l'art flamand du xve siècle.

Tout ce que l'on connait de cet artiste, c'est son origine : il naquit à Salamanque, vers 1450 ; on possède de lui, dans cette ville, à Zamora et à Cadix, des peintures authentiques, et c'est en raison de certaines analogies de facture que les cinq panneaux de la *Vie de saint Jean-Baptiste* lui sont attribués. Son dessin sec et dur et ses colorations tristes donnent à ces peintures un certain caractère de fierté espagnole qui retient l'attention.

Si les premiers témoignages de la Renaissance italienne se rencontrent dans les contrées de l'est de l'Espagne, c'est affaire de configuration géographique ; les relations étaient plus fréquentes et plus rapides entre Valence, par exemple, et l'Italie, qu'entre les villes de l'intérieur de l'Espagne plus éloignées du grand foyer d'art dont le rayonnement immense s'étendit sur toute l'Europe. Valence s'italianisa la première, et elle se fait gloire d'avoir donné naissance au Raphaël espagnol Vicente Joanès, appelé encore Juan de Juanes, et enfin, de son vrai nom, Vicente Juan Macip. Cet artiste, qui vécut de 1507 à 1579, était allé prendre des leçons à Rome; on peut le compter parmi les bons élèves des disciples de Raphaël, beaucoup plus que du maître lui-même : il a l'emphase et la rondeur bourgeoise de l'école, avec cette correction superficielle qui valut à celle-ci un si grand crédit dans le monde. Dans le portrait, Joanès nous fait oublier parfois ses origines artistiques ; la fermeté de son dessin, sa recherche du caractère attestent qu'il a du sang espagnol dans les veines ; on s'en aperçoit également d'ailleurs à la piété sincère que respirent ses compositions religieuses, banales dans la forme, éloquentes par le fond.

Le Musée du Prado renferme dix-sept peintures de Joanès : les plus remarquables ont trait à divers épisodes de la vie de saint Étienne ; elles proviennent d'un grand retable qui ornait l'église du saint, à Valence.

Joanès a eu des imitateurs ; on ne peut pas dire cependant qu'il ait fait école : l'Italie était proche et chacun savait y trouver un maître à son choix. Ainsi, Francisco de Ribalta (1550?-1628) alla-t-il faire son noviciat dans l'atelier des Carrache ; le catalogue du Prado le qualifie de « pintor sobresaliente, no extraño á las máximas de los grandes maestros italianos » ; grands maîtres est peut-être beaucoup dire quand il s'agit des Carrache, mais il est vrai d'affirmer que Fr. de Ribalta n'est pas étranger à leurs pratiques. Malgré la sécheresse de son dessin et de sa peinture, l'auteur du *Christ mort aux bras de*

deux anges ou du *Saint François malade* est incontestablement un peintre recommandable. Son fils Juan (1596-1628) lui fut supérieur ; au moins essaya-t-il de s'affranchir du joug bolonais toutes les fois qu'il ne travailla pas en collaboration avec son père : dans les peintures qui sont authentiquement de lui seul, le *Chanteur* et les *Évangélistes*, on est frappé de la hardiesse de sa facture et de ses aspirations à un franc réalisme. La mort vint trop tôt s'emparer de cet intéressant artiste : il n'a pas eu le temps de donner la mesure de son talent.

L'école de Francisco Ribalta, école fort nombreuse comme en témoigne le Musée de Valence, a produit mieux encore : c'est d'elle qu'est sorti le premier en date des grands peintres espagnols, José de Ribera, dont nous aurons à nous occuper un peu plus tard.

Il nous faut revenir en arrière pour dire quelques mots de l'école andalouse au XVIe siècle, école à peine représentée d'ailleurs au Prado. C'est au Musée de Séville et dans sa merveilleuse cathédrale, malheureusement si compromise aujourd'hui dans les œuvres essentielles de son architecture, qu'il faut aller voir les premiers peintres andalous qui aient été frappés de la grâce italienne, Alejo Fernandez, P. de Guadalupe, Pedro Campaña, — un Flamand retour de Rome, il est vrai, puisqu'il s'appelle de son vrai nom Pierre de Kempeneer, — et enfin le raphaëlesque Luis de Vargas, cet élève de Perino del Vaga, qui, par la grâce tout espagnole de ses Vierges et de ses *bambini* dans leur gloire de nuages, par le mouvement de ses compositions, fait pressentir Murillo.

Luis de Moralès (1509 ?-1586), que ses compatriotes ont surnommé le *Divin*, est un peintre moins habile, mais il donne à ses œuvres plus de caractère et sa ferveur religieuse ne semble pas de commande. Flamand par son dessin sec et anguleux, il est italien par le coloris ; on dit qu'il éprouvait une admiration singulière pour Michel-Ange ; il ne lui a cependant emprunté aucune de ses qualités de pittoresque grandiose ; ses compositions sont assez naïves : elles valent surtout par la délicatesse de l'exécution qui est poussée aux dernières limites, et surtout par une extraordinaire onction religieuse. Moralès est de la classe peu nombreuse des peintres impressionnants ; il mérite la réputation que lui ont faite ses compatriotes. Ce n'est pas d'ailleurs au Prado qu'on peut le juger : l'*Ecce homo*, la *Vierge de douleurs*, la *Vierge et l'Enfant* n'ont pas, à beaucoup près, l'importance des peintures du Musée de Tolède et de celles qui

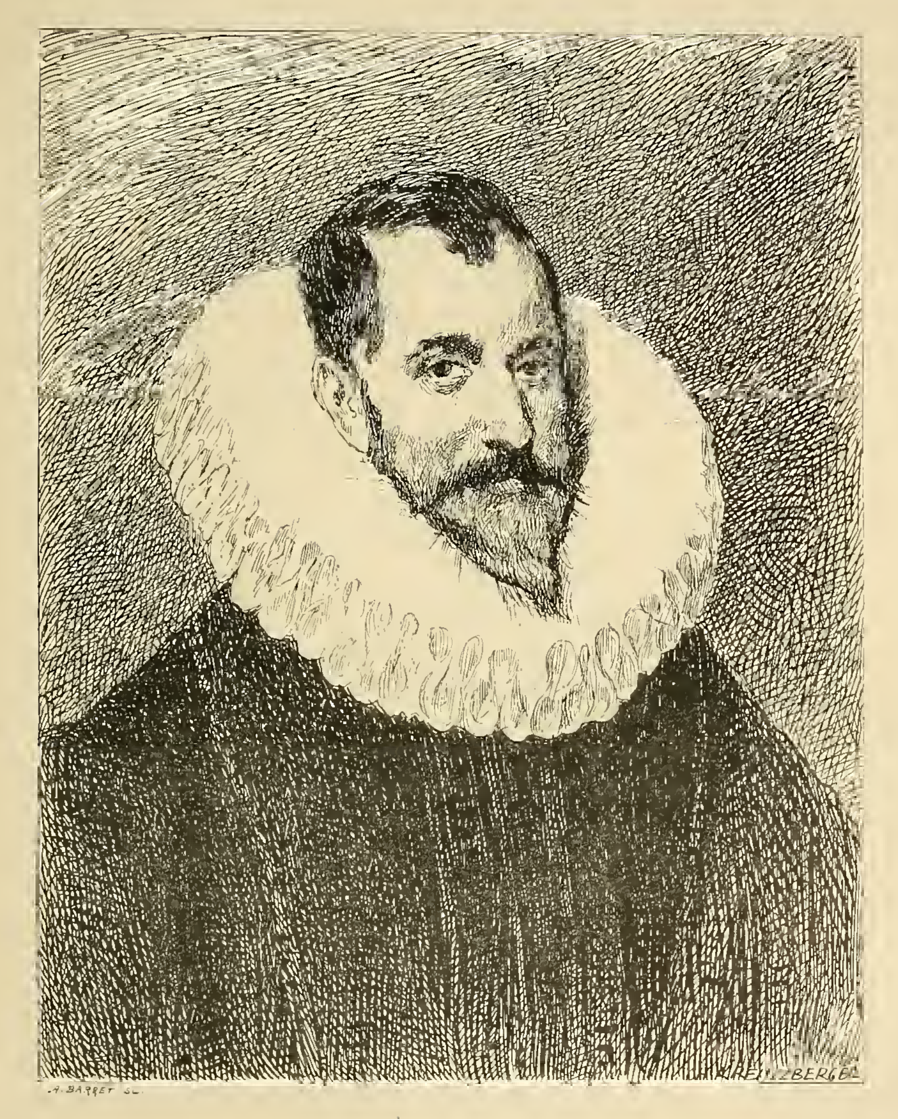
appartiennent à l'église de la Conception, dans la ville de Badajoz, où naquit Moralès.

De tous les élèves de Moralès, il n'y a à retenir que le nom de Labrador, peintre très habile de natures-mortes, ce que les Espagnols appellent des *bodegones*. Labrador, grâce à la perfection de son travail et à l'éclat de son coloris, peut être rapproché des plus célèbres Hollandais. — Mais on ne voit rien de lui au Musée de Madrid.

Une absence regrettable encore est celle de Pablo de Cespédès (1538-1608), ce maître de Cordoue qui, par l'universalité de ses connaissances, rappelle le grand Léonard de Vinci : de loin, il est vrai. Une partie de sa jeunesse se passa en Italie; il y fut même chargé de diverses décorations dans des églises. On s'accorde à louer son mérite de poète, de critique et d'historien de l'art, beaucoup plus que ses talents d'artiste. Don Antonio Pons, le commentateur de Pacheco, écrit pourtant que « si Cespédès, au lieu d'être lié avec Federico Zuccheri, eût pu l'être avec Raphaël, il serait devenu l'un des plus grands peintres du monde, comme il a été l'un des plus savants ». Nous nous permettrons de n'en rien croire : certes « l'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux », mais il n'y a pas d'exemple qu'elle ait eu le pouvoir de faire un artiste original et puissant d'un professeur d'esthétique. C'est donc à titre d'ancêtre respecté, de critique influent et d'habile discoureur sur les choses de l'art que nous saluons Pablo de Cespédès, sans lui dénier d'ailleurs un certain mérite de peintre, et même de sculpteur, à en juger par la figure de saint Paul, qui est dans la cathédrale de Cordoue.

De l'atelier de Cespédès est sorti Pacheco, dont nous parlerons plus loin. Nous avons à nous occuper d'abord de quelques peintres de l'école de Castille qui lui sont antérieurs, et qui, eux-mêmes, se rattachent aux écoles d'Italie. Tel Antonio Berruguete (1480-1561), le fils de Pedro, qui étudia dans l'atelier de Michel-Ange, et, comme son maître, fut à la fois peintre, sculpteur et architecte; Gaspard Becerra (1520-1570), dont le Musée du Prado montre un très beau dessin d'après le *Jugement dernier* du grand Buonarroti, et une peinture authentique, la *Madeleine repentante*, grandeur nature. C'est une gracieuse image, d'un art fort sérieux, quoique l'on ne soit pas encore bien fixé sur certains détails de sa composition. Ainsi, l'historien Bosarte prétend que la belle pécheresse dirige ses yeux vers le spectateur; M. de Madrazo soutient qu'elle regarde le crucifix. Peut-être l'un et l'autre ont-ils raison, et cette indécision nous semble

une marque de l'esprit observateur de Becerra et de sa connaissance du cœur humain.



PORTRAIT D'HOMME, PAR LE GRECO.

(Musée du Prado.)

D. Correa, dont on ignore les origines, a signé divers tableaux de sainteté où il est très facile de distinguer les marques d'un talent recommandable, mais sans originalité propre et subissant à la fois l'influence des écoles romano-florentine et flamande. Le Musée de

Madrid montre de cet artiste quatre panneaux d'un retable qui se trouvait, avant 1836, dans un couvent de Valdiglésias.

Blas del Prado, plus habile peut-être, est acquis tout entier aux pratiques de l'école romaine : dans son tableau, la *Vierge et l'Enfant* implorés par le donataire Alonzo de Villegas, la composition du groupe principal est absolument raphaélesque. Dans ce Blas del Prado nous avons un des rares peintres qui aient été appelés à exercer leur art en pays musulman. Vers 1580, Philippe II, qui l'estimait beaucoup, consentit à le prêter au sultan du Maroc. Blas revint de Fez, cinq ans plus tard, costumé en Marocain, ce qui n'empêcha pas le chapitre de la cathédrale de Tolède de lui confier d'importants travaux de décoration.

C'est de Venise que nous vient l'art de Fernandez Navarrete (1526-1579), le premier en date des peintres sourds-muets. Né à Logroño, El Mudo entraîné par sa vocation partit de bonne heure pour l'Italie; après bien des hésitations, il fit choix de la manière vénitienne. A-t-il reçu des leçons du Titien, comme on le prétend? Les Espagnols tiennent ce peintre en grande estime et ils n'ont pas tort. Son *Baptême du Christ* qu'il présenta à Philippe II, et qui lui valut la commande d'importants travaux à l'Escurial, dont une partie a été malheureusement détruite dans un incendie, est un petit tableau d'une importance secondaire dans son œuvre : il n'en révèle pas moins ses rares qualités de praticien. Toute l'activité cérébrale du pauvre sourd-muet s'est dépensée en efforts vers le seul art qui lui permît d'extérioriser son âme. Lope de Vega a célébré El Mudo dans ses vers : voici la traduction littérale de l'une des pièces qu'il lui a consacrées :

« Le ciel n'a pas voulu que je parlasse, afin qu'avec mon intelligence je donnasse plus de sentiment aux choses que je peindrais; et je leur ai donné tant de vie, avec mon pinceau merveilleux, que, n'ayant pu parler, j'ai fait qu'elles parlassent pour moi. »

En outre du *Baptême du Christ*, on voit au Prado deux belles figures d'apôtres, où El Mudo se souvient de la manière large et solide du Titien.

Les grands travaux de l'Escurial qui avaient fait revenir d'Italie, où il résidait depuis vingt ans, Fernandez Navarrete, furent le prétexte d'une véritable invasion de peintres étrangers. Beaucoup s'établirent définitivement en Espagne et y firent souche de peintres que l'Espagne revendique avec raison comme siens, car ceux-ci s'éloignent de plus en plus de leurs pères et le caractère de leur

œuvre les classe espagnols à défaut d'autres lettres de naturalisation. Tels les Carducci, Caxès et Francisco Rizi, dont nous allons nous occuper tout de suite, pour déblayer le terrain avant l'arrivée des grands maîtres.

Des deux Carducci, l'un, Bartolomé (1558-1638), fut surtout un excellent professeur : il contribua beaucoup par son enseignement au développement de la peinture en Espagne. Vincenzo (1578-1638), au contraire, qui lui succéda dans sa charge de peintre de Philippe III et dans ses travaux de décoration au Palais du Pardo, est à la fois un peintre recommandable et un écrivain distingué : ses *Dialogos* sur la peinture, publiés en 1635, passent pour le meilleur ouvrage de critique qu'ait produit la littérature espagnole? Quant à ses tableaux, peintures religieuses et tableaux de bataille, ils ne valent pas, à beaucoup près, ses écrits. On voit de lui, au Musée de Madrid, trois épisodes de la guerre de Trente ans : une *Bataille de Fleurus*, le premier en date des quatre combats qui se livrèrent sous les murs de la célèbre ville du Hainaut; Gonzalve de Cordoue et le Bâtard de Mansfeld s'y disputèrent la victoire et l'on ne sait encore à qui attribuer l'avantage — le livret du Prado prend parti pour l'armée espagnole, ce qui est bien naturel; — la *Défense de Constance*, et, enfin, le *Siège de Rheinfeld*, qui sont tout à l'honneur du duc de Feria, il n'y a pas de contestation possible. Toutes ces peintures sont conçues dans le système qu'allaient illustrer Lebrun et Vander Meulen quelques années plus tard : figures de grande taille au premier plan, exclusivement réservé aux personnages de marque et à leur suite; dans les lointains, le *vulgum pecus* des militants groupés avec art, et sans grand souci des règles de la stratégie.

En somme, Vicenzo Carducci ou Vicente Carducho, pour lui donner son nom espagnol, peintre correct et habile metteur en scène, ne jouit peut-être pas au Musée de Madrid de toute la considération qu'il mérite; il est écrasé par le voisinage d'un autre peintre de batailles, son contemporain, mais quelle peinture tiendrait à côté des *Lances* de Velazquez!

Jose Leonardo (1616-1656) en sait quelque chose, lui qui, du vivant même du maître, osa s'attaquer à ce même sujet de la *Reddition de Bréda*, et pourtant ce n'est certes pas un peintre maladroit; il nous semble même plus expert que Carducho. Les figures sont bravement peintes par un homme qui a connu de près le faire de Velazquez, s'il n'a pas été son élève, mais les tons sont un peu criards; le temps même n'a pu les réconcilier, et nous n'avons pas dans sa composition

ce bel élan chevaleresque qui, dans la toile du grand maître, fait s'incliner courtoisement le marquis de Spinola devant le gouverneur de la ville prise.

Revenant à Carducho, nous devons reconnaître que, tel quel, il est encore supérieur à ses élèves et notamment au plus connu d'entre eux, à Francisco Rizi (1608-1685), l'un des deux peintres espagnols de ce nom, issus du Bolonais Antonio Ricci, qui vint à l'Escurial en compagnie de Zuccheri. Francisco mourut octogénaire : il eut donc le temps de peindre une énorme quantité de tableaux déplorables et de contribuer pour une large part à la décadence de l'art espagnol. Nous ne retiendrons de lui que son *Autodafé*, comme une très véridique image du cérémonial de ces cruelles exécutions, à la fin du XVIIe siècle. La scène se passe le 30 juin 1680 : pour donner une idée complète de la cérémonie, le peintre s'est avisé d'un vieux procédé de son art : il ne tient aucun compte de l'unité de lieu et de temps. Le drame dont il expose les péripéties dura, en réalité, de huit heures du matin à neuf heures et demie du soir. Rizi nous montre d'un coup tous les épisodes : l'arrivée des ministres et familiers du Saint-Office sur leurs chevaux, l'entrée des inquisiteurs et des invités qui viennent prendre leurs places respectives sur les gradins de la vaste estrade qui couvre la *Plazza-Mayor;* le retour de l'inquisiteur général à son siège, après la prestation du serment devant le roi; le cortège des condamnés, la lecture des sentences; l'autel où certains se décident, toutes réflexions faites, à abjurer leurs dangereuses hérésies : enfin, la célébration de la messe et le sermon. Il n'y manque vraiment que l'épisode final, la terrible crémation, pour que nous ayons là un excellent manuel du parfait inquisiteur. Cet *Autodafé* du 30 juin 1680 est particulièrement célèbre : Mme d'Aunoy [1], dans ses mémoires, en fait un récit circonstancié, et l'on n'a pas oublié les pages éloquentes que lui consacre Paul de Saint-Victor [2].

Fray Juan Rizi (1595-1675), l'aîné des fils d'Antonio Ricci, à qui sa réputation de peintre valut une mitre d'évêque, était, paraît-il, mieux outillé : on vante son naturalisme de bon aloi et la correction de son dessin, mais il est difficile d'en juger par le *Saint François d'Assise* qu'on voit de lui au Prado, et qui, d'ailleurs, n'est peut-être pas de sa main. Fray Juan, lui aussi, écrivit un livre sur la peinture; c'est la

1. *Mémoires de la cour d'Espagne*, 1692.
2. *Hommes et dieux :* La cour d'Espagne sous Charles II, p. 256.



...pittoresque ... la ... de Spinola ... prise.

... devons ... s et notamment au pl... 1683, l'un des deux peintres espagnols ... Polonais Antonio Ricci, qui vint à ... Zuccheri. Francisco mourut octogénaire ... peindre une énorme quantité de ... er pour une large part à la décadence ... ndrons de lui que son *Autodafé*, ... monial de ces cruelles exécutions ... se le 30 juin 1680 : pour ... être ... sé d'un ...

... le retour de ... prestation du serment ... és. ... des sentences ; ... à abjurer leurs ... messe et le sermon. ... terrible ... ation, ... partait ...

... de 1680 ... célèbre ... dans ses mémoires, en fait un récit circonstancié. ... les pages éloquentes que lui consacre ...

... 75), l'aîné des fils d'... Ricci, à qui sa ... entre d... , paraît-il, mieux ... naturalisme ... et la correction de son ... difficile ... en juger par le *Saint François d'Assise* qu'on ... ailleurs, n'est peut-être pas de sa main. Fray ... œuvre sur la peinture, c'est la ...

1. ...
2. ... *et dic...* ...



Frans Snyders pinx — A.Gilbert sc

LA FRUITIERE
(Musée du Prado)

Gazette des beaux-Arts — Imp. Chardon-Wittmann

manie de l'époque en Espagne, et les meilleurs peintres n'y sont pas ceux qui écrivent.



ÉLISABETH DE VALOIS, FEMME DE PHILIPPE II, PAR PANTOJA DE LA CRUZ.

(Musée du Prado.)

Eugenio Caxes (1577-1642), fils du Florentin Patrizio Cajesi qui entra au service de Philippe II vers 1567, a passé toute sa vie en Espagne; il appartient en propre à l'École de Madrid, et c'est d'elle

qu'il tient l'énergie un peu sauvage dont est imprégnée sa grande composition du Prado : *Tentative de débarquement des Anglais en 1625*. Il a fait plusieurs fois le portrait de Philippe IV : il ne fallut rien moins que la venue de Velazquez, pour lui enlever la faveur royale : les étoiles rentrent dans l'ombre aux premiers rayons du soleil.

Parmi les peintres étrangers que les grands travaux décoratifs entrepris à l'Escurial, au Pardo et à l'Alcazar de Madrid, firent venir en Espagne, il en est un qui se distingue par une originalité bien tranchée, c'est le Crétois Domenico Theocopuli (1548-1625), plus connu sous le sobriquet familier de El Greco que les Italiens lui ont donné et qu'il a conservé. Le Greco venait en effet d'Italie, comme les autres, et c'est à Venise qu'il fit son éducation dans les trois arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. On a beaucoup écrit, à propos de cet artiste singulier, et l'accord est loin d'être fait sur la portée de son talent et sur les raisons qui l'ont amené, sur le tard, à brûler les dieux qu'il avait encensés et dont il avait obtenu toutes les faveurs. C'est en effet, après avoir pratiqué avec talent et avec succès la manière vénitienne, au point qu'on l'a comparé, en Espagne, à Titien lui-même, que tout à coup il change de système ; sa peinture grasse, haut montée en couleurs généreuses, s'amaigrit subitement et revêt des teintes presque cadavériques ; il souligne d'un dessin dur et sommaire de tristes figures au teint blême à peine rehaussé de quelques filets d'ocre et de vermillon. Les historiens de l'art ont voulu voir dans cette étrange évolution de l'artiste, une marque de folie ; aujourd'hui nous sommes tentés de chercher une autre explication, et ce fou nous apparaît un être profondément raisonnable qui n'avait peut-être pas toute l'éloquence qu'il eût fallu pour faire accepter des idées hardies et nouvelles germées dans son cerveau. Le Greco nous offre le premier exemple d'un artiste très ferré sur les pratiques des maîtres et en tirant tout ce qu'elles peuvent donner de gloire et de profits, qui tout à coup s'insurge contre lui-même, ferme boutique et se met à chercher autre chose. La postérité, plus juste que les contemporains, lui tient compte de cet effort ; elle n'admire pas outre mesure l'œuvre qui en est sortie, mais elle comprend la portée de l'enseignement. Les portraits du Greco au Musée de Madrid, et son *Christ mort*, manquent évidemment de séduction ; ils sont recommandables surtout par l'intensité du caractère : quand on les a vus, on ne les oublie plus. Pour tout dire d'un mot : Manet les tenait en haute estime, et, même, il s'en est inspiré.

Luis Tristan (1586-1640) est le plus remarquable des élèves du Greco — dans sa première manière; la seconde n'a pas trouvé d'imitateurs. Ce fut, comme en témoignent un portrait d'homme au Musée de Madrid, et plus encore les peintures du maître-autel de la paroisse de Yepès, à Tolède, un artiste très entendu dans la pratique de la peinture à la vénitienne, avec quelques qualités particulières de finesse dans les tons, qui lui valurent l'honneur de fixer l'attention de Velazquez. Les suffrages d'un tel maître sont le plus bel éloge que l'on puisse faire de son talent. En Espagne, on le considère comme le précurseur de la brillante École de Madrid au XVIIe siècle.

Bien avant la venue du Greco, l'art du portrait avait reçu en Castille d'un autre artiste étranger une impulsion de haute importance; mais nous n'avons pas à parler d'Antonio Moro (1512-1588) après ce qu'en a dit précédemment notre éminent collaborateur M. Henri Hymans. Par contre, le meilleur des élèves de Moro appartient en propre à l'École espagnole et lui fait grand honneur. Alonso Sanchez Coëllo (1515-1590) recueillit la succession de son maître, et comme lui devint le peintre favori de Philippe II. Moins puissant qu'Antonio Moro, moins sûr de sa main, Coëllo rachète cette infériorité par une rare distinction dans l'allure de ses portraits et par des délicatesses de modelé qui le rapprochent de l'École française des Clouet. Il jouit d'une faveur extraordinaire auprès du fantasque et mélancolique personnage qu'était le fils de Charles-Quint. « Coëllo, a écrit Pacheco, fit plusieurs fois le portrait du roi... Il peignit également dix-sept personnes royales, reines, princes, infants et infantes, qui l'honoraient et l'estimaient à ce point qu'ils entraient familièrement chez lui pour jouer et se divertir avec sa femme et ses enfants. Il ne fut pas moins honoré par les plus grands princes du monde, par les papes Grégoire XIII et Sixte-Quint, le grand-duc de Florence, celui de Savoie, le cardinal Alexandre Farnèse, etc... » Les abords de sa maison étaient encombrés de carrosses et de litières; « il gagna plus de 55,000 ducats ».

Les incendies successifs du palais du Pardo et de l'Alcazar de Madrid ont détruit la plus grande partie de l'œuvre décorative de Coëllo qui est, d'ailleurs, loin de valoir ses portraits. De ceux-ci, le Musée du Prado a recueilli quelques spécimens de la plus rare beauté, par exemple le portrait de l'infante *Isabelle-Claire-Eugénie*, fille de Philippe II, et celui de son frère don Carlos. L'infante Isabelle, dont la gravure de M. Payrau reproduit très fidèlement l'image,

est représentée à l'âge de quatorze ans environ, vêtue d'une robe de satin blanc brodée d'or, avec une garniture de gros boutons d'or et de pierres fines. Une toque, enrichie de torsades de perles, est coquettement posée sur cette jeune tête de fillette maladive et sérieuse avant l'âge. Son père avait rêvé pour elle le trône de France et, longtemps, il entretint chez nous la guerre civile dans l'espoir d'atteindre son but, mais Henri IV fut plus fin que lui.

Le portrait de don Carlos n'est pas moins remarquable : ce malheureux prince, dont la fin mystérieuse nous a valu les beaux drames d'Alfieri et de Schiller, est représenté debout et de face, la main droite sur la hanche, la gauche tenant le pommeau de l'épée.

Les deux tableaux dont nous venons de parler ont probablement été coupés ; l'Infante et don Carlos devaient être représentés en pied. Un doute plus grave s'impose quand on considère attentivement le portrait de l'Infante. Qu'on y retrouve d'une façon marquée le type des Valois, il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque sa mère était fille de Henri II, mais le costume ne nous reporte-t-il pas à une époque antérieure à 1580, date probable du portrait, l'infante Isabelle-Claire-Eugénie étant née en 1566? Peut-on admettre qu'une princesse, française d'origine, fut aussi en retard sur les modes de Paris? A défaut de document précis, nous sommes tenté de voir dans la belle peinture de Sanchez Coëllo, non pas l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, mais sa mère, cette Élisabeth de Valois qui, d'après la légende, inspira une si violente passion à son beau-fils don Carlos qu'il en mourut, de gré ou de force. Mais ceci n'est qu'une hypothèse.

L'infante Isabelle reparaît encore aux côtés de sa petite sœur, doña Catalina Micaela, à qui elle offre une couronne de fleurs, dans un gracieux tableau de genre. Sanchez Coëllo s'y montre avec toutes ses rares qualités de peintre, mais nous avons peine à le retrouver dans les deux peintures de sainteté que le Musée a recueillies; toute l'éloquence de l'artiste s'évanouit dès qu'il n'est plus en présence de la nature. Il a ceci de commun avec plusieurs des bons maitres espagnols.

Pantojà de la Cruz (1551-1609), le meilleur des élèves de Coëllo, partagea avec son maître la faveur de Philippe II : il a laissé un très beau portrait du roi, vu à mi-corps, égrenant un chapelet de sa main gauche. Cette sombre figure de fou mystique a, d'ailleurs, été admirablement rendue en peinture. Titien et Moro en ont fait des chefs-

d'œuvre; Pantojà de la Cruz ne va pas jusque-là, mais il semble avoir compris le caractère de son modèle. Comme peintre, il est loin d'égaler Coëllo; son dessin est beaucoup moins serré, il s'en tient aux surfaces et les traite en décorateur; à ce point de vue, ses portraits de femme ont de l'éclat et de la fraîcheur, particulièrement ceux de doña Maria, sœur de Philippe II, et d'Élisabeth de Valois, l'une des quatre femmes du terrible monarque.

Le catalogue du Prado nous offre encore, parmi les portraits intéressants de cette époque, une œuvre distinguée de Felipe de Llàno (?-1625), que ses contemporains avaient surnommé le petit Titien; il s'agit de cette même Isabelle-Claire-Eugénie. L'infante, vètue de superbes atours, tient dans la main droite un portrait de son père, et, de la gauche, elle caresse la tête d'une naine qui lui présente deux petits singes. Le même personnage reparaît enfin, tout de noir vêtu, dans une toile de Bartolomé Gonzalez (1564-1627), peintre mieux informé et plus délicat dans sa façon d'exprimer, mais qui ne mérite guère de nous arrêter longtemps, au moment où nous allons nous trouver en face des grands maîtres de la peinture espagnole.

A. DE LOSTALOT.



PORTRAIT D'ISABELLE LA CATHOLIQUE.

(Peinture espagnole du XVIe siècle.)

IV.

L'ÉCOLE ESPAGNOLE.

LA PEINTURE A PARTIR DU XVIIe SIÈCLE.

Une évolution profonde, bien en accord avec le génie et le tempérament de la race, essentiellement nationale par conséquent, qui s'est lentement préparée à Valence, à Madrid et surtout à Séville, pendant le dernier quart du XVIe siècle et les premières années du XVIIe, va produire enfin, dans la peinture espagnole, ses plus féconds effets : l'heure a sonné de l'affranchissement et des libres expansions ; désormais, les maîtres vont formuler leurs pensées dans une langue bien à eux, vraiment originale et personnelle. Et c'est tout de suite, en un court espace de moins de cinquante ans, toute une copieuse floraison de grandes œuvres et de grands artistes : Ribera, Zurbaran, Velazquez, Alonso Cano, Murillo, Valdès Leal, Claudio Coëllo, pour ne citer que les plus grands. Si tous ne sont pas représentés au Musée du Prado par leurs chefs-d'œuvre, notamment Zurbaran, Valdès Leal et Claudio Coëllo, du moins y figurent-ils avec quelques ouvrages intéressants.

L'aîné de cette brillante phalange d'artistes, Jose de Ribera, *il Spagnoletto*, comme l'appellent les Italiens (1588-1656), ne compte pas moins de cinquante-sept toiles. Il va de soi que nous ne nous occuperons que de quelques-unes, celles qui caractérisent le mieux la sombre imagination du maître et le puissant réalisme de son exécution.

On sait que Jose Benito de Ribera est né à Xativa, au royaume de Valence, et que, malgré la volonté de ses parents qui le destinaient

à une tout autre carrière, une irrésistible vocation l'attira vers la peinture. Ce fut dans l'atelier de Francisco Ribalta qu'il fit ses premières études d'art. Puis, tenté sans doute par les récits qu'il entendait faire autour de lui des merveilleux chefs-d'œuvre que possédait l'Italie, il osa entreprendre, seul, dénué de protection



LE MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY, PAR RIBERA.

(Musée du Prado.)

comme d'argent, ce pénible et alors si difficile voyage. Telle que nous la racontent ses biographes, ce dut être une cruelle succession de privations, de misère et de luttes pour s'assurer le pain quotidien, qu'eut à traverser cet ardent et énergique jeune homme, qui voulait obstinément devenir un peintre, un grand peintre. Caravage l'admit parmi ses élèves; mais ce maître meurt en 1609, et Ribera, privé de

direction, recommence d'errer à travers l'Italie, étudiant et copiant çà et là les tableaux qui le séduisent. C'est ainsi qu'il s'arrêta à Parme et s'y éprit des ouvrages de cet admirable peintre de la chair que l'on appelle le Corrège. Il vint enfin s'échouer à Naples et là devaient se terminer ses épreuves. A la suite de l'exposition en public d'une de ses compositions : le *Martyre de saint Barthélemy*, sujet qu'il aima tant à reproduire, la célébrité et la fortune lui arrivèrent tout d'un coup. Il épousa une fort jolie personne, Leonora Cortese, fille unique d'un riche marchand de tableaux, et se vit comblé de faveurs et de commandes par don Pedro Giron, duc d'Ossuna, alors vice-roi de Naples, puis par le comte de Monterey, son successeur. Tous deux se montrèrent en effet pour lui de véritables Mécènes, achetant ses ouvrages sur le chevalet, lui en demandant toujours de nouveaux, soit pour leurs palais de Madrid, soit pour les collections royales. A l'instigation peut-être de Velazquez, qui s'était lié avec Ribera lors de son séjour à Naples, Philippe IV témoignait d'une vive admiration pour les peintures du maître valencien ; il les recherchait et, si l'occasion s'en offrait, il s'empressait d'en acquérir de nouvelles. Pour faire leur cour au roi, les grands l'imitèrent, et ceci nous explique pourquoi l'Espagne est demeurée, malgré les désastreuses péripéties et les mises à sac dont elle a eu à pâtir depuis deux siècles, en possession de tant d'œuvres de Ribera et comment le Musée du Prado en est aujourd'hui si riche encore. Au reste, l'Espagne a toujours montré pour ses terrifiantes créations, au moins autant que pour les aimables productions de Murillo, une prédilection marquée, et c'est peut-être à Ribera qu'il faudrait s'en prendre de la singulière propension à traiter des sujets plus ou moins lugubres et tragiques qui, de nos jours, est encore si vivace dans l'école.

Mais, en constatant la persistance de cette curieuse influence rétrospective, il ne serait que juste d'en reporter en partie la cause et la raison d'être à la solidité, à la vigueur et, pour tout dire d'un mot, à l'admirable tenue d'une exécution toujours impeccable. Comme peintre du « morceau », Ribera n'a guère de supérieur ; et l'attraction, l'espèce de séduction qu'il exerce par sa belle technique sur les artistes est donc plus que justifiable.

Le *Martyre de saint Barthélemy*, que possède le Musée du Prado, passe à bon droit pour un chef-d'œuvre. Ribera s'y montre non pas seulement dessinateur et coloriste génial, en possession complète du rendu de la forme, sachant en faire sentir l'ossature et les muscles avec une sûreté d'anatomiste, il y fait preuve encore des plus hautes

qualités d'expression et de composition. La scène est peinte en pleine lumière; les personnages sont de grandeur naturelle. Deux bourreaux tirent de toute leur force sur les cordes à l'aide desquelles le saint, lié par les poignets à une sorte de traverse mobile, est péniblement hissé en l'air; un troisième bourreau aide à cette manœuvre en soulevant la jambe gauche du matyr. A droite, un groupe de soldats assiste à ce supplice que contemplent des gens du peuple, au milieu



LA FORGE DE VULCAIN, PAR VELAZQUEZ.

(Musée du Prado.)

desquels on voit une femme accroupie et portant un enfant. Le corps du saint, soulevé de terre, mais la touchant encore par les pieds, est présenté dans l'attitude affaissée que l'action des bourreaux lui impose et exprimé avec une énergie et une vérité superbes; l'entente du jeu des formes y apparait absolument magistrale; mais ce qu'il faut surtout relever dans cette peinture d'un si poignant réalisme, c'est l'expression saisissante, mélange de touchante résignation, d'horrible souffrance physique et de foi ardente, que l'artiste a répandue sur le visage du saint. L'émotion ressentie en est si commu-

nicative et si profonde, que, pas un moment, on ne songe à reprocher à Ribera les brutalités de son spectacle.

Le maître ne se livre pas toujours à des inspirations aussi tragiques. Il a ses moments de détente et d'attendrissement : sa facture, sa couleur participent alors de cet état d'âme; sa touche s'assouplit, accusant doucement les formes et leur communiquant le charme, la plénitude de la vie. Tel il se montre dans une *Madeleine repentante*, dans plusieurs études de têtes d'apôtres, dans les figures en pied de *saint Jacques* et de *saint Roch*, et encore dans l'excellente et symbolique composition intitulée l'*Échelle de Jacob*. Le patriarche y est représenté endormi, la nuit, sous un arbre et visité par une vision que le Seigneur lui envoie; il aperçoit dans son rêve, montant et descendant entre le ciel et la terre, comme sur des échelons lumineux, toute la phalange sacrée des messagers divins : en haut, tout disparaît et s'efface en un grand poudroiement de lumière. L'effet de ce tableau, où les ténèbres nocturnes sont comme vaincues par les irradiations du rayon céleste, est d'un charme singulièrement mystérieux. Nous croyons cette peinture, aussi bien par sa donnée mystique que par son exécution savoureusement caressée, tout à fait unique dans l'œuvre du maître, qui l'a signée et datée 1626.

Ce n'est pas au Musée du Prado, mais à l'Escurial, à l'Académie de San-Fernando et surtout à Séville qu'il faut étudier Francisco de Zurbaran (1598-1662). Ici, nous ne rencontrerons que la suite dite des *Travaux d'Hercule*, sujets mythologiques qui formaient jadis la décoration en forme de frise de l'une des salles du Buen-Retiro; sur les dix toiles qui la composent, Zurbaran n'en a d'ailleurs exécuté que quatre, les autres étant de la main de ses élèves. Deux compositions religieuses, une *Vision de saint Pierre Nolasque* et l'*Apparition de l'apôtre saint Pierre à saint Pierre Nolasque*, faisaient autrefois partie d'une série peinte pour le couvent de la Merci, à Séville. Assurément ces deux peintures, signées et datées 1629, sont intéressantes, mais elles seraient peut-être insuffisantes à expliquer la grande situation qu'occupe à bon droit l'artiste parmi la pléiade des maîtres qui ont jeté tant d'éclat sur l'école espagnole. Comme Ribera, Zurbaran est un naturaliste convaincu; mais, s'il est aussi vrai, il est par contre moins brutal, moins tragique dans le choix de ses compositions toujours empreintes d'un profond sentiment religieux. Avec son austère et constante dignité, sa foi si naïve et qu'on sent si ferme, Zurbaran s'est complu parfois à peindre, en des costumes riches ou pittoresques, de gracieuses figures de martyres ou de saintes; la

sainte Casilda, que possède le Prado, est une œuvre pleine de charme et vraiment superbe dans l'harmonieuse simplicité de sa coloration.

L'Espagne a jalousement gardé les ouvrages de Velazquez, le plus



PORTRAIT ÉQUESTRE D'ÉLISABETH DE BOURBON, FEMME DE PHILIPPE IV, PAR VELAZQUEZ.

D'après une eau-forte de Goya.

(Musée du Prado.)

grand de ses peintres, et les soixante toiles de lui qu'enregistre le catalogue du Musée du Prado représentent, à de rares exceptions près, son œuvre tout entière. En effet, sauf le portrait d'*Innocent X*, du palais Pamphili-Doria, à Rome; celui de la petite *Infante*, au

Louvre; quelques rares portraits et compositions à Vienne et à la « National Gallery », on ne rencontre dans les musées étrangers aucune création du maître qui soit véritablement capitale. C'est donc à Madrid, au Musée du Prado, qu'on peut seulement l'étudier et le connaître.

Don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599-1660) était issu d'une famille noble, d'origine portugaise du côté paternel, mais établie à Séville depuis près d'un siècle. Son premier maître fut Francisco de Herrera, dit *le Vieux*, dont le Louvre, plus favorisé que le Prado, possède une des meilleures et plus caractéristiques compositions : *Saint Basile dictant sa doctrine*. Herrera est avec le licencié Roëlas, qui eut la gloire de former Zurbaran, un précurseur, un des créateurs de la nouvelle école indigène. Mais il était d'un commerce difficile, rudoyant, brutalisant ses élèves. Bien que le séjour de Velazquez dans l'atelier de Herrera n'ait pas été de longue durée, ce n'en est pas moins de lui et non de Pacheco, qui fut son second professeur, que le jeune peintre reçut ses plus fécondes leçons, celles qui devaient peser de l'autorité la plus indéniable sur l'avenir et la direction de son talent.

Sans se soucier beaucoup, pendant ce second apprentissage, des enseignements timides et mesurés de Pacheco, idéaliste convaincu et sectateur soumis aux influences florentines et romaines, il se traça à lui-même un plan d'études qui reposait uniquement sur la nature directement interrogée. Les Musées de Vienne, de Munich, de l'Ermitage et quelques collections particulières possèdent quelques-unes des études peintes, soit d'après le modèle vivant, soit d'après la nature morte, où il tente de rendre ses modèles dans leur vérité textuelle. Puis, vers 1618, apparaissent des tentatives plus hardies : C'est le *Vendeur d'eau*, de la collection d'Aspley-House ; ce sont ensuite l'*Adoration des bergers*, de la « National-Gallery », et enfin l'*Adoration des mages*, datée de 1619, du Musée du Prado. Zurbaran débute précisément à la même époque, et il est aisé de constater chez les deux jeunes maîtres, lorsque l'on rapproche leurs premiers ouvrages, quelles analogies de facture et de sentiment ils présentent et quelles étroites affinités les unissent. Tous deux n'ont-ils pas étudié Roëlas, Herrera et peut-être même Ribera qui compte déjà 30 ans en 1618, et dont quelque peinture, dans le style du Caravage, envoyée de Naples, a sans doute été déjà admirée à Séville ?

Sur les conseils de Pacheco dont il avait épousé la fille, Velazquez se rendit à Madrid en 1622. Grâce aux pressantes recommandations

dont l'avait muni son beau-père, il y fut présenté au comte-duc d'Olivarès, le tout-puissant ministre de Philippe IV, qui devint dès lors pour l'artiste un chaud protecteur. Olivarès demanda au roi de poser



PORTRAIT DE PHILIPPE IV, PAR VELAZQUEZ.

D'après l'eau-forte de Goya.

(Musée du Prado.)

devant Velazquez; mais un déplacement de la cour ayant mis obstacle à ce projet, le jeune maître revint à Séville avec la promesse d'être promptement rappelé à Madrid. Cette promesse ne tarda pas à s'accomplir.

Dès le printemps de 1623, Velazquez était de nouveau à Madrid, et, après avoir fait avec succès le portrait du chanoine Fonseca, ami de Pacheco et chapelain de la cour, il obtenait enfin l'honneur de peindre Philippe IV. Ce premier portrait où le roi était représenté à cheval, en costume de parade, fut exposé tout un jour à l'admiration de la foule devant l'église de San-Felipe-el-real : l'œuvre du jeune maître, qui fut alors célébrée en prose et en vers, a péri dans un incendie du palais. Une autre représentation de Philippe, posé debout, vêtu de noir et tenant une lettre à la main, suivit à quelques mois de distance le portrait équestre ; puis, ce fut le portrait de l'infant don Carlos, frère puîné du roi, représenté aussi vêtu de noir. L'artiste était dès lors entré en complète possession de la charge de peintre du roi, et, dès ce moment, Philippe, pour témoigner toute l'estime qu'il fait de son talent, ne veut plus être à l'avenir peint que par lui.

Construits avec une sûreté parfaite dans leur ensemble comme dans leurs détails, ces deux beaux portraits, où dominent les noirs variés des costumes se détachant sur des fonds gris uniformes, accusent déjà les grands progrès réalisés par Velazquez dans sa technique depuis ses débuts à Séville. D'une sincérité absolue d'observation, ils sont exécutés avec une simplicité d'allures et une sobriété de moyens qui leur communiquent de la dignité, de la grandeur. Ici l'artiste est déjà bien lui-même; sûrement son originalité s'affirmera davantage et à chaque nouvel ouvrage, mais dans ces deux portraits elle s'accuse hautement et il est impossible de la méconnaître.

Un nouvel exemple de cette originalité grandissante, si franchement progressive, c'est le tableau intitulé : *Bacchus* ou les *buveurs*, où un jeune drôle, demi-nu, assis sur un tonneau, couronne de pampres un affreux soudard, au milieu d'une assemblée de truands à mines patibulaires. Velazquez l'achevait durant les années 1628 et 1629, à l'époque même où Rubens, envoyé en mission diplomatique auprès de Philippe IV, allait faire à Madrid un séjour d'environ huit mois. Rien de plus audacieusement réaliste, dans sa composition comme dans ses détails, que cette peinture, si peu mythologique en dépit de son titre, mais si véritablement espagnole par le milieu, le caractère et le choix des types. Paysage, lumière, costumes, modèles, l'artiste a tout trouvé, tout pris autour de lui, et rien n'est plus inattendu, plus nouveau, que cette étonnante création qui marque une étape décisive dans la direction que suivra désormais le génie du maître.

Écoutant les conseils de Rubens dont il venait d'être le compagnon et l'hôte, Velazquez partit en 1629 pour visiter l'Italie. Arrivé



PORTRAIT DU NAIN « EL PROMO », EAU-FORTE DE GOYA.

(D'après Velazquez.)

à Venise, il y étudia avec amour les maîtres qu'il préférait, le Titien, Véronèse, et copia, d'après Tintoret, le *Crucifiement* et la *Cène*. A Rome,

il fit aussi quelques études d'après Raphaël et Michel-Ange, mais il n'était pas homme à vivre de la pensée des autres et la nature l'eut vite reconquis. Logé à la villa Médicis, il en admira la beauté des jardins, et, pour en conserver le souvenir, il improvisa deux charmantes études peintes, cataloguées au Musée du Prado sous les nos 1106 et 1107, et qui sont deux petits chefs-d'œuvre.

Deux compositions importantes furent également le résultat de son séjour à Rome : l'une, intitulée la *Tunique de Joseph*, est à l'Escurial; l'autre, la *Forge de Vulcain*, se trouve au Prado. En étudiant ce dernier ouvrage, on sent tout de suite que, comme pour le *Bacchus*, Velazquez ne s'inquiète guère des formules italiennes non plus que du sens poétique du thème qu'il a choisi ; il ne voit rien, ne cherche rien en dehors de la réalité; ce qui l'intéresse et le captive, c'est la nature interrogée dans son caractère, son mouvement, et rendue, avec son imprévu pittoresque, dans sa curieuse diversité. *La Forge* a été peinte à Rome, mais on la pourrait croire tout aussi bien exécutée à Madrid, car l'artiste n'y fait aucune concession au milieu qu'il habite et aux influences qui l'entourent. Ses forgerons, son Vulcain, son Apollon, ne sont-ce pas là autant de portraits et de modèles pris parmi ses compatriotes? Et il en sera de même lorsque, pour la décoration de l'Alcazar, il peindra *Mercure et Argus*, *le dieu Mars*, et encore ces personnages hétéroclites qu'il appelle ironiquement *Ésope* et *Ménippe;* on voit que Velazquez en prend à son aise avec l'antiquité et la mythologie.

A Naples, où il était allé s'embarquer, Velazquez se lia étroitement avec Ribera, dont il s'était montré dès sa jeunesse l'admirateur enthousiaste. Il peignit là le portrait de la sœur de Philippe IV, l'*infante Maria, reine de Hongrie*, que le catalogue du Prado prétend, à tort selon nous, identifier avec le portrait n° 1072 qui n'est autre, à notre avis, que l'esquisse primitive pour le portrait équestre de la première femme de Philippe IV, Élisabeth de Bourbon.

L'art italien n'avait pas eu de prise sur le tempérament de Velazquez. Aussi, après son retour en Espagne, ne saisit-on dans ses nouveaux ouvrages aucunes réminiscences, aucunes traces quelconques d'une influence étrangère. Il reste lui-même et rien que lui-même dans les beaux portraits exécutés de 1635 à 1638, et qui représentent Philippe IV, son frère don Fernand et l'héritier du trône, l'infant don Balthazar Carlos, tous trois en costume de chasse, le fusil à la main, et accompagnés de leurs chiens favoris. De ce même



Sanchez Coëllo pinx. J. Payrau sc

L'INFANTE ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE
FILLE DE PHILIPPE II
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A Clément. Paris

jeune prince, alors âgé d'environ sept ans, il peint encore à cette époque l'admirable et vivant portrait équestre où il montre l'infant,



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, PAR VELAZQUEZ.

(Musée du Prado.)

vêtu d'un costume vert brodé d'or, monté sur une jument andalouse, emportée dans un galop furieux.

D'autres peintures s'échelonnent à partir de 1639 jusqu'en 1648, qui témoignent que le maître est en complète possession de toutes les ressources de son talent, toujours grandissant. C'est le *Christ en croix*, d'un aspect si tragique ; c'est le portrait d'une exécution si franche du *comte de Benavente*, et c'est enfin cet absolu chef-d'œuvre, le *portrait équestre du comte-duc d'Olivarès*. Du médiocre politique, de l'inhabile ministre de Philippe IV, qui jamais de sa personne ne prit part à aucune action de guerre, Velazquez a fait un héros, enlevant son cheval de bataille en avant de son armée, à laquelle, son bâton de commandement à la main, il désigne l'ennemi d'un geste impérieux. L'intensité d'action et l'irrésistible élan de ce groupe, jeté en rase campagne et peint en pleine lumière, atteignent la plus haute puissance d'effet comme mouvement, comme relief, comme illusion de vie. On ne rencontre un dessin aussi juste, une tournure plus fière et autant de solidité dans l'exécution que dans cet autre joyau du Musée du Prado : Le *portrait équestre de Philippe IV*. Le premier offre sans doute plus d'ampleur dans sa silhouette mouvementée, mais le second présente peut-être dans son ensemble plus de distinction et de dignité. Velazquez termina ce portrait vers 1644, d'après une esquisse qu'il avait peinte au camp de Fraga, où il avait accompagné le roi qui commandait alors son armée opérant en Catalogne et en Aragon. Voulant plus tard compléter la décoration de celui des salons de l'Alcazar où était placé ce beau portrait, l'artiste peignit à cette occasion, mais aidé par ses élèves, les portraits équestres de *Philippe III*, de sa femme *Marguerite d'Autriche* et d'*Élisabeth de Bourbon*, première femme de Philippe IV.

Pour distraire le roi qui s'ennuyait en Aragon, Velazquez fit sous ses yeux le portrait de son nain favori : *El Primo*, qu'il représenta assis, au milieu d'une campagne déserte et accidentée, vêtu de noir, la tête couverte d'un chapeau aux larges ailes. Le nain, qui se piquait, paraît-il, d'être un savant, feuillette gravement un gros in-folio; près de lui sont empilés d'autres volumes, dont l'un est surmonté d'un encrier de corne où trempe une plume. C'est par ce portrait que Velazquez commença la série de ces étranges figures d'idiots, de nains, de bouffons et de monstres qui peuplaient les antichambres du palais et qu'il dut peindre pour le plus grand plaisir de Philippe IV.

Bien que plusieurs de ces représentations d'êtres grotesques aient péri dans des incendies successifs au Pardo et à la Torre de la Parada, rendez-vous de chasse dont ils décoraient jadis les salles, le catalogue

du Musée enregistre encore les titres de sept de ces étranges portraits : l'*Enfant de Vallecas*, le *Niais de Coria*, *Sebastien de Morra*, *Pablillos de Valladolid*, *Pernia*, qu'on appelle aussi *Barberousse*, *Juan de Austria* et *Antonio el Inglés*, conduisant en laisse un énorme mâtin presque aussi haut que lui.

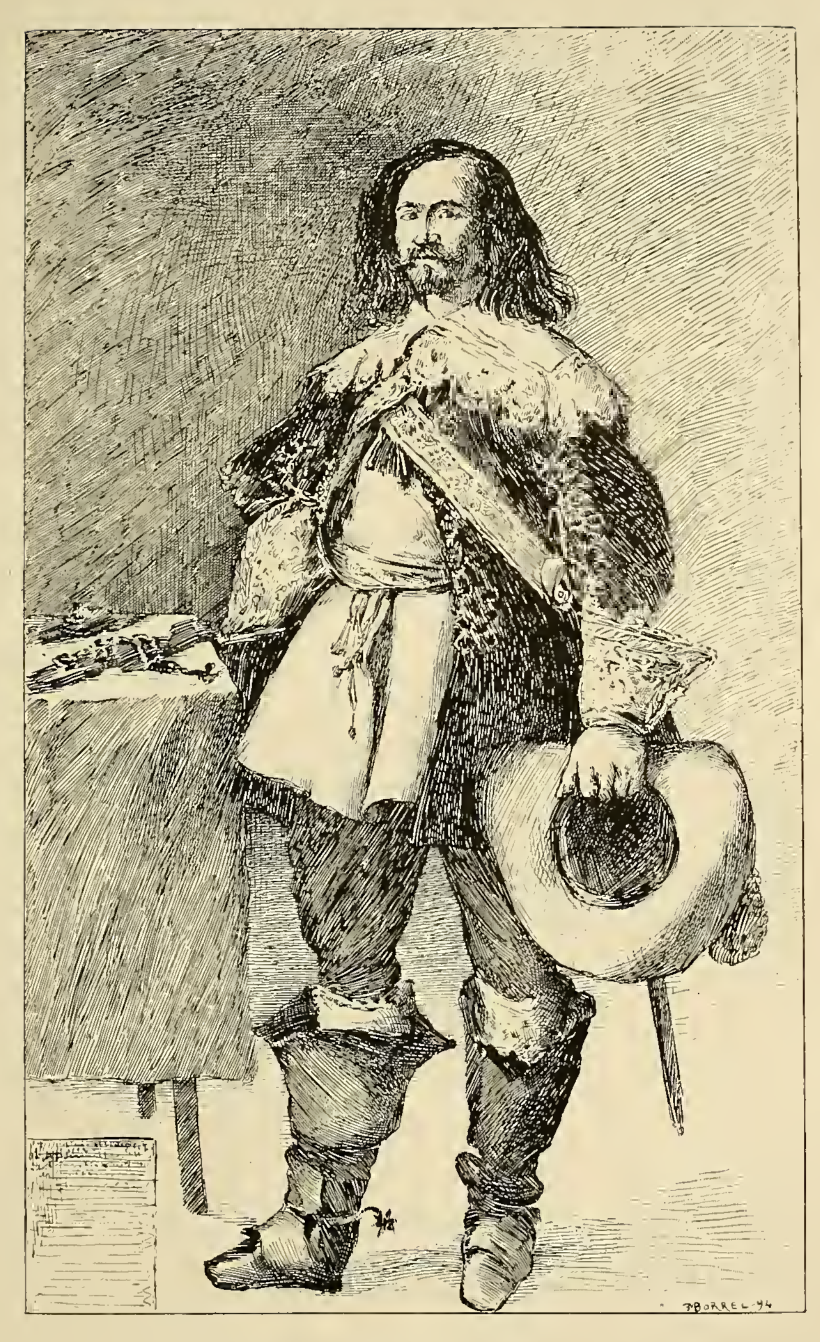
Tout en donnant la vie de l'art à cette légion de fantoches, Velazquez terminait, vers 1647, cette grandiose et vivante page d'histoire qu'on appelle la *Reddition de Breda*, ou plus habituellement les *Lances*, destinée par le roi à prendre la place du tableau traitant le même sujet, que Leonardo avait peint pour le Salon des comédies, au palais du Buen-Retiro. Philippe IV n'en avait point goûté l'arrangement, non plus que l'attitude humiliée que le peintre avait donnée au vaincu, Justin de Nassau, qui commandait dans Breda; et il avait demandé à Velazquez de traiter de nouveau le même thème. On sait quelle magistrale création sont les *Lances*, et avec quelle grâce chevaleresque et quelle distinction suprême l'artiste a traité l'épisode principal de son tableau : le marquis Spinola recevant les clefs de Breda des mains de Justin de Nassau. Quelle simplicité dans la disposition générale de la composition, et quelle perfection dans l'exécution ! Comme l'air circule dans cette vaste scène, étendant une atmosphère perceptible au-dessus du paysage éclairé tout entier par la pleine lumière et qui s'étend à des distances infinies. Quelle dignité, quelle noblesse Velazquez a su imprimer aux visages bronzés de ces capitaines, de ces hommes de guerre, Espagnols ou Hollandais, si bien diversifiés dans leurs types et leurs caractères nationaux, et dont les groupes entourent les deux généraux ! Tout est de la plus haute tenue dans cette peinture éloquente : composition et exécution, ensemble et détails; tout y concourt à donner au spectateur l'impression qu'il est ici en présence d'une œuvre absolument supérieure, et unique, à plus d'un point de vue, dans le domaine des plus belles créations de l'art.

Après l'achèvement de la *Reddition de Breda*, Velazquez partit une seconde fois pour l'Italie. Il avait mission d'acquérir, pour le roi, des peintures et des sculptures destinées à la décoration du palais royal. C'est durant ce second voyage qu'il peignit l'immortel chef-d'œuvre que l'on sait : le portrait du pape Innocent X. De retour en Espagne, il entra en possession de la charge d'*aposentador* ou de maréchal du palais; par l'assiduité auprès du roi et la multiplicité des devoirs qu'elle exigeait, cette charge, qu'il avait sollicitée, allait désormais absorber une très grande partie de son existence et limiter les

moments qu'il pouvait donner à la peinture. En dépit des écrasants et fastidieux détails dont l'artiste se voyait surchargé, il trouva cependant encore le loisir de créer ces superbes compositions qui sont au Prado et qu'on désigne sous ces titres : les *Fileuses* ou *Intérieur de la fabrique de tapisserie de Santa-Isabel*, à Madrid ; le *Couronnement de la Vierge*, qui décorait jadis l'oratoire privé de la reine; la *Visite de saint Antoine, abbé, à saint Paul, ermite;* l'admirable *Portrait d'un sculpteur*, que l'on croit être Martinez Montanès, l'auteur, avec Velazquez, du modèle de la statue de Philippe IV, fondue par Tacca, qui s'élève aujourd'hui sur la place de l'*Oriente*, devant le palais royal; plusieurs portraits en buste ou en pied de Philippe IV et de sa seconde femme, Marianne d'Autriche, et celui de l'*infante Marie-Thérèse*, terminé par l'artiste peu de mois avant son mariage avec Louis XIV. Ces diverses peintures, qui datent des dernières années de la vie de Velazquez, sont exécutées dans cette manière sommaire que les Espagnols appellent *manera abreviada*. C'est également cette même exécution, toute de premier jet, spontanée et extrêmement délicate et subtile, qu'il a employée dans l'admirable tableau des *Menines* ou de la *Famille*. Velazquez s'y est représenté lui-même, peignant les portraits du roi et de la reine, réunis sur une même toile qui se trouve reflétée dans une glace, placée au fond de son atelier. Dans cette même pièce est entrée l'infante *Marguerite*, qui ne paraît guère plus âgée ici que dans son portrait du Musée du Louvre. Autour d'elle s'empressent ses *menines* ou demoiselles d'honneur, la naine Mari Barbola, véritable phénomène de laideur, et le gentil petit nain, Nicolasito Pertusato, qui pousse du pied un gros chien à demi sommeillant. En arrière de ce groupe, dans la pénombre, se trouvent une duègue d'honneur et un *guarda-damas*. Tout au fond de l'atelier, l'*aposentador* de la reine, don Jose Nieto, ouvre une porte donnant sur une galerie intérieure du palais et par l'ouverture de laquelle pénètre une vive lumière. Telle est cette composition, véritable « morceau de nature » saisi dans son ensemble, à un instant déterminé et comme entrevu dans la chambre noire. Aussi, quelle réalité, quelle vérité, et comme tout se tient dans cette peinture, merveilleuse à tant de titres !

On sait que cette toile a souffert dans sa partie supérieure; atteinte par les flammes, lors de l'incendie de l'Alcazar en 1734, elle a subi d'assez importantes restaurations.

Velazquez a formé de nombreux élèves, sans cependant qu'il ait créé une école : son art était bien trop personnel et génial. Le Musée du Prado renferme d'assez nombreuses productions de ceux des



PORTRAIT DE D. TIBURCIO DE REDIN, PAR MARTINEZ DEL MAZO

(Musée du Prado.)

collaborateurs et disciples directs du maître qui ont acquis le plus de renommée. L'élève préféré de Velazquez et son gendre, Juan-Bautista Martinez del Mazo (1615-1667) est l'auteur, en collaboration avec son beau-père qui peignit les figures, qu'on voit répandues sur les deux rives de l'Èbre, du beau paysage intitulé : *Vue de Saragosse*. Mazo fut peintre en titre du roi; et le Musée a de lui un portrait de *Philippe IV*, vêtu de noir, avec, au col, le collier de la Toison d'or, et un autre de *Marianne d'Autriche*, devenue veuve, représentée dans ses appartements avec ses deux enfants et une *camarera*. Ces deux toiles sont d'une exécution qui rappelle, sans l'égaler, la manière du maître. Le portrait de *Don Tiburcio de Redin* est une œuvre bien plus individuelle, et Mazo y a fait preuve de quelque originalité et d'une certaine puissance dans la facture. Il existe encore au Prado quelques paysages de lui, notamment une *Vue de l'Escurial*.

Juan de Pareja (1606-1670) était de condition servile. Velazquez l'avait amené de Séville. Il broyait les couleurs et posait quelquefois. On ne sait comment il apprit à peindre; mais ayant découvert un jour l'un de ses essais, son maître l'affranchit. Il ne le quitta jamais. Le seul tableau que conserve le Prado est une grande composition qui a pour titre : la *Vocation de saint Mathieu;* elle est signée et datée : 1661. Loin qu'elle rappelle Velazquez, elle montre que Pareja s'est plutôt inspiré des Vénitiens et de Castiglione.

Juan Carreño de Miranda (1614-1685), qui travailla longtemps sous la direction de Velazquez, n'est cependant pas, à proprement parler, un de ses élèves, puisqu'il avait appris son art auprès de Pedro de las Cuevas et de Bartolome Roman; mais il subit l'influence du maître et c'est chose visible dans le portrait de *Francisco Bazan*, portier de cour, et dans celui de *Marianne d'Autriche,* représentée dans son costume de veuve, portrait traité dans une gamme de noir et de gris d'une sobriété et d'une tenue admirables. Comme l'avait fait le maître, Carreño a peint parfois des portraits de nains, de fous, de grotesques. On en trouve un spécimen au Prado dans un tableau représentant une naine âgée de six ans, d'un embonpoint monstrueux; elle est vêtue d'une robe de damas cerise, fleureté d'argent. Ici encore l'exécution se rapproche de celle de Velazquez. Carreño étudia aussi avec passion les grands Flamands, Van Dyck, Jordaens, Rubens; et le résultat de ces études se montre dans le portrait de l'ambassadeur russe auprès de Charles II, *Pierre Iwanowitz Potemkin*, d'un coloris si frais et si flamand. L'œuvre la plus parfaite, en même temps que la plus personnelle de l'artiste, c'est le portrait en pied

de *Charles II*, d'une intensité de vie extraordinaire et où il a fait preuve d'une rare et singulière pénétration, aussi bien des traits si profondément physionomiques que du lamentable état d'esprit de son royal modèle. Malgré l'excellence de son talent, Carreño n'a formé que des élèves assez médiocres, tels que Ximenez Donoso, Martin Cabezalero, José de Ledesma, Luis de Sotomayor. Exception doit cependant être faite pour Mateo Cerezo, dont deux toiles sont conservées au Prado, les *Pèlerins d'Emmaüs* et l'*Assomption de la Vierge*, où l'artiste se montre coloriste brillant et délicat.

Lorsqu'on étudie, au Musée du Prado, les huit peintures qu'il possède d'Alonso Cano (1601-1667), l'on demeure surpris du contraste frappant qu'elles présentent avec les ouvrages si profondément réalistes de ses contemporains; elles s'en séparent, en effet, par le style, où, çà et là, reparaissent quelques formules italiennes, par un plus sage équilibre de la composition, la correction mesurée des attitudes et le calme des gestes et, encore, par leur exécution trop tranquille, leur coloris moins observé, moins vrai aussi, parce qu'il y est entré une certaine part d'appris et de convention. Et, lorsqu'on a eu l'occasion d'admirer, mais ailleurs qu'au Prado, qui n'en montre aucun, quelque bel ouvrage de sculpture de l'artiste, on n'a pas de peine à se rallier à l'opinion, assez généralement acceptée, que Cano est assurément plus grand sculpteur que grand peintre. Si Cano, dans ses peintures, présente des morceaux distingués, d'un dessin soigné et délicat, il est, par contre, bien autrement saisissant dans ses créations sculpturales, où domine tantôt la pure beauté classique, surprise par lui dans l'étude de certains marbres antiques, et tantôt l'expression la plus intense, parfois même la plus éloquemment énergique. Il s'en faut donc que Cano soit un artiste tout d'une pièce et de puissance créatrice égale selon qu'il manie le pinceau ou l'ébauchoir. La raison de cette inégalité se trouverait suffisamment expliquée, croyons-nous, par cette double circonstance, qu'en peinture il eut pour premiers initiateurs Juan del Castillo et Pacheco, deux italianisants et deux timides, alors que la sculpture lui fut enseignée par le célèbre Martinez Montañes, l'auteur de figures et de groupes polychromes, d'un naturalisme si robuste, si vivant, qu'on rencontre à Séville et dans plusieurs autres villes de l'Andalousie.

Venu à Madrid en 1637, alors qu'il comptait déjà 36 ans et que son talent était complètement formé, Cano fut chaleureusement accueilli par Velazquez, dont il avait été le condisciple dans l'atelier de

Pacheco. Velazquez lui obtint des travaux à l'Alcazar et le fit nommer peintre du roi; plus tard Cano devint encore le professeur de dessin de l'héritier du trône, l'infant D. Baltazar Carlos. C'est assez dire en quelle particulière estime était tenu le talent de l'artiste. Aussi, pendant la période de son séjour à Madrid, qui dura de 1637 à 1659, eut-il à exécuter, soit comme peintre, soit comme sculpteur, de très nombreux ouvrages. Outre ses travaux au palais, il dut s'acquitter d'importantes commandes destinées aux cathédrales et aux couvents de Tolède, Avila, Alcalà et Valence. Dès cette époque, le nom d'Alonso Cano prenait déjà rang parmi ceux des maîtres contemporains, sculpteurs ou peintres, les plus justement réputés. Ami de Zurbaran et de Velazquez, Cano n'a pourtant point subi leur influence et ne leur a rien emprunté. Son naturalisme, à lui, est imprégné d'un caractère de mysticité très contenu et comme à demi voilé. Murillo, qu'il fait pressentir, lui devra bientôt plus d'une inspiration et d'un enseignement.

La grâce poétique et le charme doucement attendri de certaines créations d'Alonso Cano sont particulièrement sensibles dans les tableaux du Prado intitulés : la *Vierge adorant son divin fils*, *Saint Jean Évangéliste*, écrivant l'Apocalyse, et *Saint Benoît, abbé*, ravi en extase; c'est de qualités d'un autre ordre que l'artiste a fait preuve dans le *Christ à la colonne* et le *Christ mort;* ces peintures, d'un sentiment religieux très pénétrant, sont d'un dessin et d'un modelé on ne peut plus savants et précis; dans cette dernière, où l'artiste a présenté de face et en raccourci le corps du Christ qu'un ange soutient par les épaules en l'enveloppant de ses grandes ailes, éclatent particulièrement sa merveilleuse entente de la forme et l'élégante solidité de ses connaissances anatomiques. On saisit, ici, tout ce que le peintre doit au savoir du sculpteur.

Au mérite plastique, déjà très grand, de ces deux ouvrages, viennent s'adjoindre encore, dans leur expression, quelque chose de grave, d'ému, et comme un sentiment de piété attendrie qui achève d'en rehausser singulièrement la signification et le prix. Ajoutons que l'exécution est vraiment belle, supérieure même, et qu'elle répond pleinement à la grandeur de l'inspiration première.

Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682) est, parmi les maîtres espagnols, celui dont les ouvrages et la célébrité se sont le plus rapidement répandus au delà des Pyrénées. Un art tantôt empreint d'un mysticisme raffiné, tantôt passionné dans ses élans vers le beau, jusqu'à confiner à la sensualité, tantôt ingénu et simple comme la réalité;



Vélazquez pinx. Al. Masson sculp

LES BUVEURS
(Los Borrachos)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Cadart, Paris

des créations d'une grâce pénétrante, et amoureusement expressives jusqu'à devenir troublantes, et qu'il a revêtues des séductions, sensibles à tous les yeux, d'un coloris harmonieux, frais et fleuri : tout a concouru à lui conquérir les suffrages et à les lui retenir. Pour la femme surtout, à laquelle son œuvre rend un culte ardent, Murillo n'est pas éloigné d'être, sinon le plus grand, du moins le plus éloquent des peintres : mieux qu'aucun autre, en effet, n'a-t-il pas su trouver le chemin de son cœur et émouvoir ses sens? N'a-t-il pas, comme aucun autre, rendu les divines langueurs, les ravissements extatiques « où l'âme humaine, comme l'écrit sainte Thérèse, meurt aux choses extérieures et se confond en Dieu », et n'est-il pas par excellence le peintre de la Vierge enfant et mère, de l'Immaculée Conception?

Né à Séville de parents pauvres, travailleurs obscurs, Murillo avait témoigné de bonne heure sa vocation d'artiste. Juan del Castillo, le maître d'Alonso Cano et de Pedro de Moya, fut aussi le sien. Ce n'était pas un grand peintre, mais c'était un bon professeur qui appliqua son jeune élève à l'étude de la nature morte, puis, comme il était de tradition dans les ateliers de Séville, à peindre des *sargas*, sortes de toiles grossières, préparées pour recevoir des compositions décoratives, qu'on exécutait à la détrempe et de premier jet. Ces toiles, achetées par les pacotilleurs pour les Amériques, jouaient le rôle de tapisseries, de tentures. Ce fut probablement à cet apprentissage que Murillo dut plus tard sa grande facilité, son extrême aisance à exécuter de vastes compositions, et là, encore, est sans doute le secret de son étonnante fécondité.

Castillo, ayant quitté Séville pour aller résider à Cadix, ne put emmener avec lui son élève. Abandonné trop tôt à lui-même, le jeune artiste n'eut d'autres ressources que de barbouiller force peintures pour les acheteurs de la *feria*, sorte de marché toujours ouvert et qui se tenait sur les parvis de la cathédrale. C'était là une triste et dangereuse besogne, et Murillo y eût certainement perverti très vite son jeune talent, si le retour à Séville de Pedro de Moya, qui revenait d'Angleterre et des Flandres après avoir été un moment admis comme élève par Van Dyck, ne lui eût inspiré une résolution salutaire. Très vivement frappé à la vue des esquisses et des copies, d'après les grands flamands, que Moya avait rapportées, Murillo décida qu'il irait lui aussi étudier chez eux ces maîtres qu'il admirait. Ayant réalisé un léger pécule par la vente de quelques toiles, il partit pour Madrid, où son grand

compatriote, Velazquez, l'accueillit affectueusement, et lui facilita, sans aller plus loin, les moyens tant désirés de perfectionner son talent. A l'Alcazar, à l'Escurial et au Buen Retiro, Murillo étudia les maîtres à loisir et peignit, pendant deux ans, d'après les plus beaux tableaux du Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Ribera, appartenant aux collections royales; il visita et consulta souvent Velazquez, qui lui fut un guide précieux et un sûr conseiller, de même que son ancien condisciple Alonso Cano.

Revenu dans sa ville natale, Murillo y accomplit son premier grand travail: la décoration du petit cloître des Franciscains, composée de onze toiles, aujourd'hui dispersées, mais qui se retrouvent à l'Académie de San-Fernando, aux Musées du Louvre, de Toulouse, de Dresde, et dans diverses collections particulières.

Dans ces premières productions, qui sont datées 1646, il est aisé d'observer combien vivace est encore chez Murillo l'impression des maîtres qu'il a admirés et étudiés. Il hésite, tâtonne et se cherche encore, mêlant les teintes fraîches de Van Dyck aux oppositions contrastées de Ribera, l'opulence des colorations vénitiennes aux gris fins et discrets de Velazquez. Mais, à travers ces réminiscences, on devine la présence latente d'un talent qui va bientôt s'affirmer et dégager sa propre originalité. Dès 1655, l'artiste est en pleine possession de tous ses moyens, ainsi que l'attestent les deux superbes peintures qui sont dans la cathédrale de Séville et qui représentent *saint Isidore* et *saint Léandre.*

Désormais, chaque nouvel ouvrage qu'il entreprendra marquera de nouveaux et plus surprenants progrès, et l'année 1656 verra s'achever son premier chef-d'œuvre, le fameux *Saint Antoine de Padoue* de la chapelle du Baptistère, à la même cathédrale.

Si Séville a gardé la plus importante et la plus nombreuse part des œuvres maîtresses de son illustre enfant, Madrid en possède cependant quelques-unes, venues là à la suite de circonstances assez peu connues.

Pendant tout le règne de Philippe IV, on ne voit figurer aucun ouvrage de Murillo sur les inventaires du palais. Cette particularité a frappé M. Pedro de Madrazo, qui se demande, dans le *Viage artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España,* si Velazquez, alors en complète faveur et spécialement chargé des acquisitions d'œuvres d'art pour les collections royales, n'est pas responsable de cette inexplicable abstention. Il est hors de doute, en effet, que Velasquez n'ignorait pas, dès 1655, quels merveilleux

progrès avait faits son élève d'un moment et quelle réputation méritée entourait déjà son nom dans leur commune ville natale. Mais, en l'absence de preuves, on ne saurait, croyons-nous, et sur une simple induction, conclure de là que Velazquez, absorbé d'ailleurs par sa charge de maréchal du palais, pendant les cinq dernières années de sa vie, ait obéi à quelque sentiment de jalousie. Durant le règne de Charles II, qui accorda cependant à Murillo le titre de peintre du roi et qui tenta, mais en vain, de l'attirer à Madrid, aucun tableau de lui ne vint encore prendre place dans les palais. Ce fut seulement en 1733, et lors de la visite que Philippe V, accompagné de sa seconde femme, Élisabeth Farnèse, fit à Séville, que furent acquises vingt-sept peintures pour le compte particulier de la reine qui se montra très enthousiaste des œuvres du maitre. Parmi les toiles que possède le Prado, et dont les acquisitions d'Élisabeth Farnèse composent la plus nombreuse et la plus belle partie, nous n'analyserons ici que les morceaux vraiment supérieurs.

Les anciens biographes espagnols, en quête d'un mode de classification des œuvres de Murillo, se sont avisés d'y découvrir trois styles différents, lesquels, d'après eux, appartiendraient à des époques successives. Cette classification est absurde et parfaitement arbitraire. Murillo n'a qu'un style; s'il emploie des méthodes d'exécution différentes, encore est-il que ces changements d'exécution sont voulus et, au gré de l'artiste, appropriés à la nature du sujet qu'il traite; ils n'appartiennent d'ailleurs pas plus à une époque qu'à une autre : ils sont simultanés. Il lui est arrivé en effet fréquemment de peindre tel tableau de sa manière la plus serrée et la plus forte, alors que dans le même temps, et pour une même décoration, il en traitera un autre à l'aide de sa facture la plus moelleuse et de sa touche la plus fondue, la plus imprécise. Nous trouvons au Musée du Prado plusieurs spécimens, d'ailleurs très admirés, de cette exécution, appelée *vaporeuse*, qui est loin d'être la meilleure. Ce que le coloris y gagne en grâce, en souplesse, en magnificence, le dessin le perd comme correction, comme solidité, comme fermeté de contours et puissance de relief. C'est ce qu'on peut aisément constater en étudiant les deux *Conceptions*, qui sont cataloguées sous les n°s 878 et 880, le tableau représentant *Jésus et saint Jean, enfants*, plus connu sous le titre des *Enfants à la coquille*, les deux *Christ en Croix*, portant les n°s 874 et 875, et encore le *Martyre de l'apôtre saint André*, qui est peut-être, comme coloris, la plus chaude et la plus opulente page qu'ait produite Murillo. Sous les murs de Patras, au

milieu d'une foule de soldats, de cavaliers et de spectateurs, l'apôtre, le visage rayonnant d'une joie divine, est mis sur une croix en forme d'X. Des anges descendent du ciel, lui apportant des couronnes et des palmes. Une lumière chaude, poudroyante, dorée, noyant les contours, fondant les tons délicatement variés en un tout harmonieux, enveloppe et illumine la scène qui prend, sous ce voile vaporeux, un air de triomphe et de fête. C'est ici, on peut s'y méprendre, toute la pompe d'une apothéose, plutôt que la représentation d'un martyre. Ainsi comprises et traduites, de telles compositions ne laissent pas, pour séduisantes au regard qu'elles soient, de paraître singulières. Nous voilà loin des formes ascétiques, chères à un Moralès, des terrifiantes créations habituelles à un Ribera, bien loin même de l'austère simplicité d'un Zurbaran; mais c'est que la vieille foi religieuse s'est elle-même profondément transformée. Les doctrines d'Ignace de Loyola et les troublants écrits de sainte Thérèse de Jésus ont pris, dans la dévotion espagnole, une place prépondérante. Maintenant commence le règne de ce que Pascal appelle « la dévotion aisée », et Murillo, par là, est bien le reflet de son milieu et de son temps. Voyez plutôt, sous le n° 861, comment il a traité le sujet de la *Porciuncula* ou du *Jubilé de saint François*. Aux épines qui viennent de servir aux flagellations du saint, prosterné devant l'apparition de Jésus et Marie, les anges font épanouir une moisson de roses qu'ils répandent joyeusement sur le sol. L'Espagne du XVIIe siècle goûtait fort une telle invention, et sa dévotion se complaisait à ces aimables et souriantes images.

Heureusement pour sa gloire d'artiste, Murillo ne s'est pas uniquement inspiré de ce mysticisme raffiné; il a puisé à des sources plus saines et plus fortifiantes, et le Musée du Prado nous montre maintes créations de lui infiniment plus dignes de notre entière admiration. Nous n'en voulons pour preuves que son *Adoration des Bergers* et surtout que cette *Sainte Famille à l'oiseau*, d'une intimité si naïve et si touchante. Qu'elle est simple et vraie cette scène familiale où le père et la mère, deux braves gens, deux honnêtes figures d'artisans, regardent en souriant jouer leur jeune enfant! La chambre où ils habitent accuse leur pauvreté, et des outils de charpentier, çà et là suspendus, et le rouet de la mère disent leurs occupations journalières. Est-ce donc là une Sainte Famille? Assurément, Murillo eût pu recourir à des formules plus nobles et plus savantes, mais il s'en est bien gardé. Il a aperçu une scène toute semblable dans quelque humble intérieur de Séville, et ce qu'il a vu,



LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR ALONSO CANO.

(Musée du Prado.)

il le traduit ici avec toute sa sincérité, avec toute sa bonne foi. Ces interprétations réalistes des scènes de la Bible et de l'Évangile sont, on le voit, de tous les temps, et sous ce rapport les peintres modernistes n'ont point inventé. Mais combien, à une époque encore pleine de foi, n'étaient-elles pas propres à parler aux cœurs des fidèles et à toucher les âmes simples? D'ailleurs, Murillo lui-même est un de ces simples. Ce qu'il exprime si éloquemment, il le croit candidement, et ce qui fait précisément l'insigne et véritable valeur de ses ouvrages, c'est qu'on perçoit tout de suite en lui l'accord complet et si rare de la beauté parfaite du métier avec la sincérité, la profondeur du sentiment. Et c'est de cet accord que naissent les chefs-d'œuvre.

L'*Éducation de la Vierge* est aussi une peinture d'une intimité charmante. Elle date de 1675 ou 1676. Murillo l'a exécutée de son pinceau le plus caressant, mais sans virtuosité ni mollesse, et en l'imprégnant de ce sentiment tendrement familier qu'il excelle à traduire. La petite Marie tient un livre qu'elle appuie sur les genoux de sainte Anne assise. L'enfant semble interroger, en désignant du doigt un passage du livre ; la mère sourit et répond affectueusement. Sous son riche vêtement composé d'une robe à plis traînants, d'un rose pâle, d'un manteau bleu rejeté sur le bras gauche ; avec ses cheveux longs, retombant librement et coquettement agrémentés d'un nœud rouge, Marie a, comme expression, toute la grâce à la fois songeuse et mutine qu'on note sur le visage de la petite infante de Velazquez, dans le tableau des *Meninas*. La tradition veut que Murillo ait pris ici pour modèles sa femme et sa fille Francisca, et à voir quelle tendresse il a apporté à peindre les deux personnages, on n'a pas de peine à y ajouter foi. Une esquisse de ce même sujet, mais avec de notables variantes dans la couleur des vêtements et dans la pose de sainte Anne et de la Vierge, se trouve aussi au Prado.

Un des côtés caractéristiques du talent de l'artiste, c'est la faculté qu'il possède d'allier étroitement, dans ces compositions, le surnaturel aux êtres et aux choses tangibles et de nous faire accepter l'apparition, la vision céleste, comme vraies, comme réelles, au milieu même des actions les plus familières de la vie. Nul peintre, mieux que lui, n'a su associer à son naturalisme autant d'idéal et de sentiment du divin et mêler plus de mystère et de rêve à notre humble et prosaïque humanité.

Le Prado nous offre, dans cet ordre de créations, de merveilleux ouvrages ; tels sont : l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, la

Vision de saint Augustin et *la Vierge remettant à saint Ildephonse la chasuble miraculeuse.* Ces trois peintures, de l'exécution la plus ferme et la plus magistrale, suffiraient à prouver l'étonnante aptitude de Murillo à traduire l'irréel, le symbolique, le merveilleux, et à montrer avec quelle certitude, quelle autorité, il sait transformer un récit de la légende dorée, quelque vision paradisiaque, en une scène saisissante de vérité, et comme réelle et sensible.

A l'énumération des plus heureuses productions du maître, il faut encore joindre l'*Annonciation* (N° 867 du catalogue), la *Vierge au rosaire*, la *Conception* (N° 877), la *Conversion de saint Paul* ainsi que l'harmonieux et ferme tableau de chevalet, intitulé *Rébecca et Eliézer,* dont la facture solide et la coloration sobre et puissante sont un véritable régal pour les yeux. Quatre autres petites compositions, tirées de la légende de l'*Enfant prodigue*, sont autant de bijoux de coloris, et deux toiles de la manière le plus naïvement réaliste : *Une vieille femme filant* et une *Jeune Galicienne tenant une pièce de monnaie*, montrent comment Murillo savait observer la nature et la rendait, mais non sans grâce, avec la plus entière subordination à son modèle.

Le chevalier de Malte, Nuñez de Villavicencio, est le seul des élèves de Murillo qui soit représenté au Prado. Son tableau, où il pastiche non sans esprit la manière naturaliste du maître, représente une bande de joyeux gamins, des *muchachos* déguenillés, tous de tournure et de mine effrontées, polissonnant et jouant aux dés au beau milieu de la rue.

Notons aussi quelques ouvrages d'Ignacio Iriarte (1602-1685), élève, comme Velazquez, de Herrera le Vieux. Iriarte, après avoir tenté les grandes compositions sans aucun succès, limita sagement son ambition à peindre le paysage. Murillo, dont il s'assimila assez heureusement la douceur de coloris et la souplesse de pinceau, a souvent étoffé ses tableaux en les animant de quelque scène de la Bible ou de l'Évangile. Iriarte comprenait le paysage à la manière des peintres contemporains, c'est-à-dire composé et conventionnel, recherchant l'effet décoratif.

Les éclatants et si légitimes succès que Murillo obtenait à Séville et qui lui valaient, de la part du haut clergé, des ordres religieux et des riches particuliers, d'incessantes commandes, lui avaient fait, parmi ses émules, d'implacables ennemis. Celui de tous qui se montra le plus hargneux fut Juan de Valdès Leal (1630-1691). Toutefois, son humeur insociable et jalouse n'empêche pas qu'il ne soit un vrai

peintre dont l'originalité s'accuse fortement dans une note de naturalisme qui, parfois, dépasse en violence et en horreur Ribera lui-même. *La présentation de la Vierge au Temple* et l'*Empereur Constantin en prières*, que possède le Prado, sont d'un style et d'une exécution qui viseraient plutôt à rappeler Murillo. C'est à Séville, à l'hôpital de la Caridad et devant son tableau des *Deux cadavres*, qu'il faut aller pour connaître la vraie manière du farouche Valdès Leal.

Une seule œuvre de Herrera le Jeune (1622-1685), autre émule de Murillo, que la jalousie qu'il conçut contre son triomphant rival amena à quitter Séville, existe au Prado. Elle représente l'*Apothéose de saint Herménégilde*, et c'est une composition fastueuse, inspirée du thème déjà traité par Herrera le Vieux au collège des Jésuites, à Séville, mais combien inférieure ! Ce qui, chez le père, était exubérance et force, n'est déjà plus, chez le fils, qu'affectation, impuissance et manière. Ayant de bonne heure abandonné l'atelier de son père pour s'enfuir en Italie, Herrera n'en avait rapporté que ce qui s'y pratiquait alors : l'art de produire vite à l'aide de formules toutes faites. Cet artiste a le triste privilège de commencer, en Espagne, l'ère de décadence de la peinture, décadence que l'arrivée de Luca Giordano, appelé à l'Escurial par Charles II, allait singulièrement accentuer encore.

Cependant, un peintre d'un véritable mérite, Claudio Coëllo (1623-1694) défendait encore les saines traditions de l'école naturaliste contre les désastreuses tendances de Herrera le Jeune et les méthodes expéditives du trop fécond Luca *fa presto*. On sait que le chef-d'œuvre de Claudio Coëllo, le tableau connu sous le titre de *La sainte Forme*, est à l'Escurial. Le Musée du Prado conserve deux grandes compositions religieuses, datées de 1669, d'un coloris fort brillant, ainsi qu'un très physionomique portrait de *Charles II*. On lui attribue celui de *Marianne d'Autriche*, veuve de Philippe IV, représentée dans son costume de deuil, sobrement mais grandement traité. De son meilleur élève, Sébastien Muñoz, qui fut le peintre de Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II, nous trouvons, au Prado, le propre portrait de l'artiste, d'une exécution singulièrement attirante.

Parmi les élèves de seconde main de Murillo, imitateurs plus ou moins heureux de ses méthodes, nous devons signaler la copie d'un portrait du maître, dont l'original est perdu, copie exécutée avec une grande habileté par Miguel de Tobar (1678-1758), et une peinture intitulée : *La divine bergère*, par German de Llorente, où la Vierge,



[illegible] l'original [illegible] tement dans [illegible] qui, parfois, [illegible] en violence et en horre[illegible] *La présentation de la Vierge au Temple* et l'*Empereur* [illegible], que possède le Prado, sont d'un style [illegible] qui [illegible] ient plutôt à rappeler Murillo. C'est [illegible] l'hôpital [illegible] Caridad et devant son tableau des *Deux cadavres*, qu'il faut [illegible] pour connaître la vraie manière du farouche Valdès Leal.

Une seule œuvre [illegible] Herrera le Jeune (1622-1685), autre émule de Murillo [illegible] contre son triomphant rival [illegible] au Prado. Elle représente l'*Apothéose* [illegible] composition fastueuse, inspirée du [illegible] collège des Jésuites, à [illegible] le père était [illegible] impuis[illegible] Avant de [illegible] en Italie, Herrera [illegible] alors : l'art de produire vi[illegible] cet artiste a le triste privilège de commen[illegible] la décadence de la peinture, décadence que [illegible] Giordano, appelé à l'Escurial [illegible] accentuer encore.

Cependant [illegible] véritable mérite, Claudio Coello (1623-1693) [illegible] dait encore les saines traditions de l'école naturaliste contre les désastreuses tendances de Herrera le Jeune et les méthodes expéditives du trop fécond Luca *fa presto*. On sait que le [illegible] de Claudio Coëllo, le tableau conn[illegible] l'Escurial. Le Musée [illegible] fort brillant [illegible] physionomique portrait de *Charles II* [illegible] de *Marianne d'Autriche*, veuve de [illegible] dans son [illegible] De son meilleur [illegible] Sébastien [illegible] Marie-Louise d'Orléans [illegible] de Charles II, nous trouvons au Prado, le propre portrait de [illegible], d'une exécution singulièrement attirante.

Parmi les élèves de seconde main de Murillo, imitateurs plus [illegible] de ses méthodes, nous devons signaler la [illegible] portrait [illegible] dont l'original est perdu, copie [illegible] Miguel de Tobar (1678-1758) [illegible] de Llorente [illegible]



Velazquez pinx. — Henry Guerard sculp.

PORTRAIT DE PABLILLOS, BOUFFON DE PHILIPPE IV

(Musée de Madrid)

Gazette des Beaux Arts — Imp. Cadart Paris

sous le costume d'une pastourelle, garde, contre les attaques des loups ravisseurs, de blanches ouailles, qui lèvent vers elle leur bouche



APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD, PAR MURILLO.

(Musée du Prado.)

ornée d'une rose; cette toile montre bien où devait aboutir, chez les imitateurs, le mysticisme un peu trop alangui du maître et comme,

rapidement, il devait dégénérer en *concetti* niais, en symboles quintessenciés et fadement précieux.

Pour terminer l'énumération des ouvrages des maitres appartenant au XVIIe siècle et ne se rattachant à aucun des artistes précédemment désignés, il nous reste à mentionner quelques peintures notables; par exemple : *La vision d'Ézéchiel*, par Francisco Collantes (1599-1656); *Un combat naval entre Barbaresques et Espagnols* et un *Débarquement de pirates*, mouvementé et très pittoresque, par le capitaine Juan de Toledo; *La Madeleine en extase*, par José Antolinez (1639-1676), qui ne doit pas être confondu avec Antolinez de Sarabia, un des nombreux sectateurs de la manière de Murillo; *Le tribut de César*, par Arias Fernandez (? -1684); des paysages avec des troupeaux, par Orrente; une composition allégorique à la *Pacification des Flandres*, par Juan Bautista Mayno (ces deux derniers sont élèves du Greco, mais n'imitent que sa première manière); *Saint Jérôme méditant*, par Antonio Pereda (1599-1669), dont nous retrouverons le chef-d'œuvre à l'Académie de San-Fernando, et enfin quelques excellents tableaux de *Fleurs* de Juan de Arellano et de son gendre, Bartolomé Pérez.

Après Claudio Coëllo, mort de chagrin en voyant le stupide engouement dont les ouvrages de Luca Giordano étaient l'objet de la part de la cour et de Charles II et ayant, d'ailleurs, la juste notion du mal profond que les pratiques de l'Italien allaient causer parmi les jeunes artistes, c'est la décadence absolue et c'est bientôt le néant. Quand Philippe V, le petit-fils de Louis XIV, voulut faire décorer les palais qu'il faisait élever à Madrid et à San Ildefonso, il ne trouva plus autour de lui aucun artiste de talent. L'art national était mort. Il s'adressa d'abord à la France, et, désignés par Lebrun, les deux Houasse, père et fils, puis Jean Ranc et, après celui-ci, Louis-Michel Vanloo lui furent envoyés. D'Italie arrivent successivement Vanvitelli, Procacini, Amiconi et Giaquinto Corrado. L'académie de San-Fernando est fondée en 1751; ses cours de dessin, de peinture, de sculpture sont dirigés tour à tour par ces maitres étrangers. Puis, c'est le règne de Raphaël Mengs qui, sous Charles III, devient le surintendant des Beaux-Arts. De tous ces enseignements contradictoires, de cette confusion de doctrines et de méthodes, que pouvait-il naître de fécond? Les résultats furent plus qu'insignifiants. Les élèves qui furent formés de ce pêle-mêle de formules et de pratiques restèrent des impuissants, inhabiles à produire quoi que ce soit de leur propre fonds. Un maitre existe cependant, un

isolé, Louis Menendez (1716-1780); mais celui-là a été enseigné selon les traditions de l'ancienne école; c'est encore un Espagnol de race, qui n'aborde point les compositions ambitieuses et se borne à bien peindre le portrait et la nature morte. Le Musée du Prado a de lui, dans ce dernier genre, d'assez nombreux tableaux, tous d'une belle pâte, d'une solide facture et d'un coloris chaud et puissant. Mais, à côté de ce petit maître, combien de productions fades et sans valeur? Elles sont innombrables au Prado les œuvres des Bayeu, des Maella et de tant d'autres, parmi lesquelles on ne parviendrait pas à découvrir un seul véritable morceau de peinture! Voici pourtant une exception, une véritable surprise; c'est un ouvrage d'un rejeton de l'École française, mais resté bien espagnol par la chaleur et la vigueur de ses tons. Luis Paret y Alcazar (1747-1799) a été formé par le peintre Charles de la Traverse, un élève de Boucher, qui, attaché à la maison du marquis d'Ossun, ambassadeur de France, est venu habiter Madrid. Son tableau : *Les couples royaux*, représente une fête donnée à Aranjuez, à l'occasion de la prestation de serment du prince des Asturies, en 1789; cela ressemble à une sorte de *carrousel*, où figurent les personnages de la famille royale, cavalcadant par couples, sur des chevaux richement harnachés, au milieu d'une population en joie. Paret fut l'auteur de quelques peintures tout à fait charmantes, fêtes champêtres, idylles gracieuses, vues animées de la Puerta del Sol, qu'il sut composer avec verve et traiter d'un pinceau délicat, dans une gamme colorée et très pimpante, rappelant un peu les maîtres français et vénitiens du XVIIIe siècle et, aussi, son illustre contemporain, Francisco Goya.

A la date où Paret achève son *Carrousel*, Francisco José Goya y Lucientès (1746-1828) est précisément en train de décorer de charmantes scènes champêtres et de fantaisies humoristiques le petit palais de campagne — l'Alameda — qui appartient au duc d'Ossuna. Il est près de terminer, pour la fabrique royale de tapisseries de Santa Barbara, un de ses plus amusants cartons, le *Colin-Maillard*, le quarante-deuxième d'une série qu'il a commencé d'exécuter en 1776, série qu'on peut étudier aujourd'hui tout entière, dans une salle haute du Musée du Prado; il est peintre du roi, académicien et en pleine possession de tout son génial talent, fort goûté d'ailleurs, à la ville comme à la cour. Déjà célèbre comme peintre de genre et fort en vogue comme portraitiste, il prépare pour Charles IV le superbe tableau d'ensemble qui représentera les membres de la famille royale, et qui est destiné sans doute, dans la pensée du roi, à servir

de pendant à la *Famille de Philippe V*, par Louis Michel Vanloo. Comme on peut le voir au Prado, Goya a fait un véritable chef-d'œuvre de cette *Famille de Charles IV* et qui l'emporte de haut sur l'ouvrage de Vanloo, par la verve, l'habileté de l'ordonnance, la vivacité du coloris, et l'intelligente distribution de la lumière et de l'ombre. Il y a là douze personnages, peints en pied, sans compter l'artiste lui-même qui y figure, mais au second plan, peignant sa toile. Tous sont en grand costume de cour, vêtus de soie, de velours de couleurs chatoyantes, enrubannés, brodés, galonnés d'argent et d'or, la Toison d'or au col, et portant les plus précieux joyaux. Le feu, l'esprit avec lesquels l'artiste a rendu toutes ces choses riches et brillantes, la profondeur et l'éclat des tons, le pétillement et la légèreté de la touche permettent, sans exagération, de rapprocher cet ouvrage de ceux du maître dont Goya s'est le plus souvent inspiré, de Velazquez. Et c'est encore ce même rapprochement qui s'impose lorsqu'on s'arrête devant ces deux fiers portraits équestres où Goya a peint Charles IV et la reine Marie-Luisa, portant tous deux l'uniforme des gardes du corps.

Jusqu'en 1872, le Musée du Prado ne renfermait, outre ces trois peintures importantes, qu'un seul et délicieux petit tableau de chevalet : *un Picador* et deux *Épisodes de la guerre de l'Indépendance*, truculentes et farouches ébauches d'une incroyable furie d'exécution, où l'artiste a exprimé toute son horreur du sang versé, toute son indignation de patriote.

Depuis 1872, le Musée du Fomento a cédé au Prado deux portraits remarquables, celui de *Francisco Bayeu*, beau-frère de Goya, et de sa propre femme, *Josefa Bayeu*, en même temps qu'un *Christ en croix*, qui figurait jadis dans l'église de San Francisco-el-Grande, très visiblement inspiré de Velazquez, et qu'un *Exorcisme*, tableau de chevalet, exécuté avec verve et infiniment de causticité et d'esprit. Il nous reste à mentionner, pour le grand intérêt qu'elle présente, à présent surtout qu'on ne trouve plus à Madrid aucun des curieux sujets de chasse qu'a traités Velazquez, la copie, par Goya, d'un de ces sujets ; elle représente une *Chasse au sanglier*, au Hoyo, près du Prado, à laquelle prennent part Philippe IV, le comte-duc d'Olivarès, le cardinal infant don Fernand, le porte-arquebuse du roi, Juan Mateos, et une foule de gentilshommes. L'original, donné par Ferdinand VII à lord Cowley, fait aujourd'hui partie de la *National Gallery*.

Lorsque en 1827, Goya, déjà âgé de plus de quatre-vingts ans,

quitta momentanément son exil volontaire, à Bordeaux, pour venir solliciter à Madrid l'autorisation de prolonger son séjour à l'étranger, le peintre Vicente Lopez (1772-1850) mit cette circonstance à profit pour faire, en quelques heures, le curieux portrait, catalogué sous le n° 772, au Musée du Prado. Goya, touché de tant de courtoisie, prétendit rendre à Lopez le même amical office; mais sa main tremblante se refusa à mener à bonne fin l'entreprise. Dépité, le vieil artiste, toujours enragé *aficionado*, offrit alors à Lopez de lui enseigner à planter, selon toutes les règles de la tauromachie, « une belle paire de banderilles ».

Après Goya, l'art national subit une nouvelle éclipse. L'enseignement et la direction que suivirent, lors de la restauration de Ferdinand VII, Jose Aparicio (1773-1838), Juan-Antonio Ribera (1779-1860) et Jose de Madrazo (1781-1859) ne parvinrent pas à lui redonner son ancien éclat. On s'explique, en voyant au Prado *la Disette de Madrid* (1811-1812) d'Aparicio, le *Cincinnatus* et le *Wamba* de Ribera, de même que la *Mort de Viriathe*, de Madrazo, que ces adeptes du style de Louis David ne durent pas longtemps faire école.

D'autres germes, apportés encore d'au delà des Pyrénées, furent du moins plus féconds. Les influences françaises, d'abord romantiques, puis réalistes, conquirent bientôt, en Espagne, de nombreux prosélytes, leur apportant, avec des méthodes plus libres, un idéal renouvelé et plus hardi. Les principaux ouvrages datant des soixante dernières années, et s'inspirant de ces nouveaux courants d'art, se trouvent aujourd'hui rassemblés au Musée du Prado; ils attestent les influences extérieures successivement obéies et témoignent des efforts tentés par la jeune école contemporaine pour affirmer énergiquement sa valeur et sa vitalité. Mais les noms de Federico et Luis de Madrazo, Rivera, Rosalès, Palmaroli, Plasencia, Sanz, Gisbert, Cano, Ferrandiz, Domingo, Ruipérez, Zamacoïs, Fortuny, Rico, Pradilla, Dominguez, Escosura, Cubells, Degrain, Sala, Sorolla, et de tant d'autres, sont aussi connus à l'étranger, grâce aux expositions internationales, qu'à Madrid même; un examen détaillé de leurs tableaux ne pouvait donc rentrer dans le cadre de cette étude.

PAUL LEFORT.



LA PEINTURE FRANÇAISE

AU

MUSÉE DU PRADO

I

Jusqu'au temps de Louis XIV, la peinture française n'a exercé aucune influence sur l'art ni sur le goût en Espagne. Tandis que nos architectes et nos sculpteurs se succèdent sans interruption, du XIe siècle au XVIIIe, dans tous les grands travaux de la Péninsule [1], c'est à peine si l'on cite, sous Philippe II, quelques peintres venus de France pour décorer le Prado ou l'Escurial : Jacob Bunel, par exemple, et Horfelin de Poultiers, dont Bermudez nous fait connaître les travaux [2].

D'autre part, à cause des guerres presque continuelles qui ont séparé les deux pays voisins, à cause aussi de la prépondérance indis-

1. *Florin*, Bourguignon, construit la cathédrale d'Avila (1090-1099); au XIIe siècle les évêques *Oldegan*, Normand, *Jérôme*, Périgourdin, *Bernard*, Lyonnais, font venir de France des architectes et des ouvriers : l'église de Zamora, le monastère de *las Huelgas*, la cathédrale de Burgos, etc., sont de style français; à la cathédrale de Tolède travaillent *Philippe de Bourgogne*, mort dans cette ville en 1542; *Grégoire*, son frère, et *Louis de Bourgogne*; plus tard arrivent *Nicolas Bachelier*, *Louis de Foix*, etc.

2. Je n'ose compter parmi les peintres français ce *Juan de Borgogna* qui a peint à Tolède une partie du retable, la chapelle mozarabe et la bibliothèque : sa nationalité est indécise (V. Paul Lefort, *La Peinture espagnole*, p. 47) et le caractère de son art semble plutôt italien.

cutée dont les artistes italiens et flamands ont si longtemps joui près des rois catholiques, les collections espagnoles n'ont eu la ressource ni des envois, ni des achats pour s'enrichir des œuvres de l'école française. Il ne faut donc pas s'étonner que celle-ci ne soit si faiblement représentée au Prado avant la seconde moitié du XVIIe siècle [1].

Une seule exception est à noter : le portrait d'une jeune femme peinte en buste, avec une fleur à la main, pour laquelle l'auteur du catalogue (sous le n° 2085) indique avec réserve le nom de Marie Stuart et l'attribution à l'école de Clouet.

Si l'on néglige la désignation du personnage pour ne considérer que l'auteur, on ne peut manquer d'être frappé par le rapprochement que voici. C'est avec Jacob Bunel, élève de François Clouet et Tourangeau comme lui, que la peinture française a pénétré en Espagne à la fin du XVIe siècle [2]. Ce Bunel était avant tout un portraitiste, comme le prouve le choix que Henri IV fit de lui pour décorer la petite galerie du Louvre, où il voulait réunir les images de toutes les personnes célèbres qui avaient illustré la cour sous son règne et sous celui de ses prédécesseurs immédiats. Il se distinguait par la vivacité de son coloris qui « surpassait tout », à en croire Claude Vignon, son élève. Or, c'est là précisément la qualité maîtresse du portrait que nous avons en vue ; le corsage cramoisi brodé d'or, la dentelle et les bijoux y sont traités avec un éclat et une somptuosité dont l'école de Clouet n'offre guère d'exemples.

Il est difficile d'attribuer catégoriquement cette toile à Bunel, car nous ne connaissons qu'un seul de ses tableaux, « l'Assomption » du Musée de Bordeaux, qui se prête mal à la comparaison ; les portraits enchâssés dans la petite galerie du Louvre, suivant les dessins de Du Breuil, ont disparu dans l'incendie de 1661 [3]. Au moins peut-on dire qu'un examen attentif de la manière

1. Souvenons-nous, d'ailleurs, que le Louvre ne possède guère que deux tableaux authentiques de François Clouet, un de Jean Cousin, et aucun de Jacob Bunel, ni d'Horphelin de Poultiers.

2. « Comme il avait eu l'estime et emploi du roi d'Espagne, Philippe II, il a fait ce beau cloître à l'Escurial rempli de quarante admirables tableaux, chacun de trois toises en hauteur. Je n'ai rien vu en Europe qui les surpasse en magnifiques inventions, voire ils surpassent tout par leur coloris. » (Claude Vignon, dans une lettre reproduite par Chalmel, *Histoire de Touraine*.) Sur les travaux de Bunel dans la Petite Galerie, voir les quatrains de l'abbé de Marolles.

3. Ou, du moins, l'on n'en trouve plus trace, bien que Loret (la *Muze rimée*, 12 février 1661) déclare qu'ils furent sauvés de l'incendie, à cause de la précaution prise par le sieur de Gessé qui les aurait fait déplacer, trois semaines auparavant.

du peintre ne contredit pas les vraisemblances que nous indiquons.

Il faut avouer qu'une difficulté surgit, si l'on persiste à voir « Marie Stuart » dans cette jeune femme : Bunel est né en 1558, quelques années seulement avant que la veuve de François II quittât la France pour n'y plus revenir, et il ne paraît pas avoir jamais voyagé en Angleterre, ni en Ecosse. Mais l'indication risquée par M. de Madrazo[1] n'est rien moins que certaine : aucun insigne extérieur, ni les lys de France, ni les armes des Stuarts, ni même la couronne royale ne figurent dans le tableau. D'ailleurs, à tout prendre, ce pourrait être une copie, ou un portrait exécuté après coup, d'après des traits connus, comme Bunel en a tant fait pour la petite galerie de Henri IV[2]. Une remarque tendrait à confirmer cette dernière hypothèse, c'est que Philippe II (à la collection de qui appartenait la toile en question) ne s'est guère soucié de Marie Stuart qu'après sa propre brouille avec Elisabeth, ce qui nous conduit au temps où la reine d'Ecosse était déjà captive et où il est peu probable qu'elle se soit fait pourtraire. Enfin la peinture nous paraît plus franche, plus libre, et, tranchons le mot, plus moderne que celle de Clouet et de son entourage immédiat : elle doit être postérieure à 1580, et dater justement du temps où Bunel achevait, à la grande joie de Philippe, ses quarante « tableaux » de l'Escurial[3].

II

C'est au XVIIe siècle que les peintres français commencent à s'imposer en Espagne, malgré l'éclat que jette, dans le même temps, l'art indigène avec Ribera, Zurbaran, Velazquez et Murillo. Notre grande école classique, qui va de Valentin à Rigaud, est assez largement représentée au Prado; les deux maîtres qui en sont l'honneur, Poussin et Claude Lorrain, y figurent avec quelques chefs-d'œuvre.

1. Le mot *acaso* employé par lui est plus dubitatif encore que notre « peut-être », il signifie à peu près : « Ne serait-ce pas *par hasard?...* »

2. Il dut faire de nombreux voyages dans les provinces afin de recueillir de « bonnes portraitures » qui pussent lui servir de documents pour peindre les illustres morts. (V. Claude Vignon.)

3. Ces peintures, tant louées par Vignon, ne doivent pas être des *tableaux*, car l'inventaire de Palomino Velasco ne les mentionne pas; ce sont sans doute les fresques qui décorent le cloître de l'Escurial ; elles sont en assez mauvais état et ne justifient pas une aussi vive admiration.



LA CHASSE DE MÉLÉAGRE, PAR N. POUSSIN.

(Musée du Prado. Madrid.)

L'origine de ce précieux fonds est mal déterminée. Philippe IV, tout épris qu'il fût de bonne peinture, tout contemporain qu'il se trouvât de la plupart des artistes intéressés, n'y a pas la part qu'on pourrait croire : quelques tableaux commandés à Claude Lorrain, quelques autres achetés à Poussin ou autour de lui [1], voilà tout ce qui lui revient. Les apports de Philippe V et les acquisitions de Charles III justifient mieux sans doute l'importance de la collection; mais beaucoup de provenances restent inconnues et donnent lieu à d'interminables hypothèses. La plus séduisante [2] est celle qui fait état des contrats matrimoniaux intervenus entre les deux maisons souveraines pendant le cours du XVIIe siècle, et des cadeaux qui ont dû les accompagner; malheureusement les documents historiques ne permettent pas de lui accorder une bien grande portée.

En l'espace de cent ans, quatre mariages ont lié les maisons de France et d'Espagne. Les deux premiers (celui de Louis XIII avec Anne d'Autriche et celui de Philippe IV avec Isabelle de Bourbon) ont été célébrés ensemble en 1615. A cette époque, aucun des peintres qui figurent ici n'avait commencé de produire, hormis Vouet. De celui-ci le Musée possède précisément deux portraits (n°s 2081, 2082), dont l'un nous montre une petite princesse de la maison de Bourbon tenant en sa main droite une corbeille de raisins posée sur un coussin bleu fleurdelysé; l'autre, une princesse royale de la même maison portant aussi les lys héraldiques.

Mais Simon Vouet avait quitté la France en 1611, pour Constantinople et pour l'Italie; il a séjourné à Rome de 1613 à 1620; et, du reste, les notes d'origine, recueillies avec soin et conscience par M. de Madrazo, rattachent ces deux tableaux à la collection de Charles III. Il faut donc écarter ce premier point de notre recherche.

En 1660, Louis XIV épouse Marie-Thérèse, et il envoie son portrait à Philippe IV. Ici, on connaît le fait et les circonstances [3]. Mignard, tombé malade à son retour d'Italie, reçoit à Lyon l'ordre de se rendre sans retard à Fontainebleau : là, M. de Lionne le présente à Mazarin, qui le met en présence du roi. La toile est brossée en trois heures et expédiée tout de suite à Madrid.

1. Tel ce *Martyre de saint Laurent*, qui est de Valentin et qui figurait au Palais-Royal sous le nom de *Mosiu Pusin*. Nous en parlons plus loin.

2. C'est celle qui est généralement admise par les critiques, entre autres par M. Clément de Ris; d'ailleurs, aucun d'eux n'a essayé de la justifier par des faits.

3. *Mémoires sur les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. II, p. 92.



Velasquez pinx — Rajon sculp

PORTRAIT DE JUAN DE AUSTRIA

Bouffon de Philippe IV

(Musée de Madrid)

Imp. A. Salmon, Paris

Seulement, ce portrait n'est ni au Musée ni dans aucune résidence royale. Si invraisemblable qu'il soit qu'un souvenir de cette importance ait pu disparaître sans que personne en fît mention, il faut bien se résigner à l'admettre : d'une part, le tableau n'est point cité dans l'inventaire des pertes causées par les incendies; d'autre part, on ne saurait l'identifier, au Prado, ni avec le *Jeune prince de la maison de France* du même Mignard [1], ni avec aucun des portraits du Grand Roi classés parmi les anonymes [2]. Seuls les nos 2031 et 2032, qui représentent « Louis XIV jeune », correspondraient à peu près aux données de la chronologie; mais ils sont judicieusement attribués à Nocret et proviennent d'ailleurs de la collection de Philippe V.

Bien que d'autres portraits de famille aient dû être échangés entre les deux cours à cette époque, les renseignements positifs n'autorisent aucune précision : le *Louis XIV*, de Philippe de Champagne, qu'on voit au Prado, y est entré sous Philippe V ; l'hypothèse ne pourrait donc porter que sur l'*Anne d'Autriche* et sur la *Marie de Médicis* [3], de Beaubrun (1972-1971).

Aux suites de ce mariage, on doit sans doute rapporter les envois faits, quelques années plus tard, des portraits représentant le jeune couple royal et l'enfant récemment né, dont l'aïeul désirait connaître les traits : ainsi s'expliquent les deux portraits du dauphin, signés en grosses lettres *Beaubruns fecerunt, 1663*, les deux portraits de Marie-Thérèse par Mignard, ici seule, là avec son fils sur les bras, et quelques anonymes dont le plus important est celui qui représente ensemble Louis XIV, la reine et le petit prince (no 2102).

Enfin, en 1679, Mademoiselle, fille du duc d'Orléans, épouse Charles II. Elle prit certainement quelques portraits avec elle, au moins le sien propre, par les Beaubrun (no 1969) et celui de son père, par Nocret (no 2030). A quoi l'on peut ajouter qu'en 1678, ce même duc d'Or-

1. No 2021. Ce prince est beaucoup plus jeune que ne l'était Louis XIV en 1659 (vingt et un ans), et ses traits ne semblent pas correspondre avec ceux de l'iconographie officielle.

2. Deux de ces portraits (nos 2105 et 2111, *l. l.*) représentent Louis XIV enfant: le premier vêtu de blanc avec le cordon du Saint-Esprit, le second vêtu de bleu avec l'écharpe blanche. Deux autres sont postérieurs à son mariage : dans l'un (no 210), le roi figure avec Marie-Thérèse et leur fils ; l'autre (no 2111 *j.*) accuse chez le modèle un certain âge et fait pendant à un portrait du grand dauphin, père de Philippe V.

3. Tableau daté de 1655 (exécuté dix ans après la mort du modèle, d'après un autre portrait) et probablement expédié à Madrid à l'occasion de ce mariage.

léans commanda à Mignard, pour l'envoyer à son gendre[1], un *Saint Jean dans le désert* que nous retrouvons au Musée sous le n° 2022.

On ne sait rien de plus, si ce n'est que la collection de Philippe V, en ce qui concerne l'école du grand siècle, est formée de tableaux qu'il emporta dans ses bagages en quittant la France, et de ceux qu'on lui adressa ensuite pour divers anniversaires : tels, d'un côté, le portrait de *Mlle de Fontanges*, par Mignard, que le jeune prince possédait avant de partir pour l'Espagne, et, de l'autre, le *Louis XIV* de Rigaud, expédié par le roi lui-même à son petit-fils, en 1701[2].

En somme, les acquisitions provenant de ces alliances ne sont ni aussi nombreuses ni aussi importantes qu'on le supposait; elles ne comprennent aucun des chefs-d'œuvre pour lesquels la recherche présente un véritable intérêt.

Il n'en était pas moins utile de circonscrire les limites entre lesquelles le doute reste possible; nous en serons plus à l'aise pour trancher ou pour écarter la question d'origine, lorsqu'elle s'offrira à nous par le détail, à propos de chacun des tableaux qui méritent qu'on la soulève.

Quelques noms secondaires rappellent les commencements de l'école française née sous Louis XIV : un *Martyre de Saint-Laurent* de Valentin, qui semble, par sa vigueur un peu sombre et heurtée, appartenir plutôt à la peinture espagnole, ou, tout au moins, à la manière du Caravage. Au palais de Madrid, où il figurait dans la galerie de Philippe IV, on l'avait, paraît-il, attribué à Poussin. L'erreur doit être postérieure à l'arrivée du tableau, car c'est Velazquez qui servait de surintendant au roi, et, de sa part, la méprise ne serait guère explicable.

Les deux portraits de *Princesses de la maison de France* par Simon Vouet ont été achetés par Charles III, très curieux de l'art du siècle précédent. L'un d'eux (n° 2081), où la jeune femme tenant des fleurs à la main s'enveloppe d'un manteau fleurdelysé, rappelle de fort près le faire de Philippe de Champagne.

Celui-ci est assez mal représenté à Madrid : on hésite à lui attribuer la *Sainte Anne donnant une leçon à la Vierge*, tant la touche en est molle et timide, tant les contours en sont caressés et léchés. Il est

1. Monville, *Vie de Mignard*, p. 148-150.

2. *Mémoires sur les membres de l'Acad. de peint. et de sculpt.*, t. II, p. 118-119. V. *Journal de Dangeau*, 1702.

vrai que Philippe est étrangement inégal, et que le parti pris du tableau dans le sens des couleurs et des poses qui lui sont familières peut être invoqué en faveur de l'authenticité : par exemple, le vêtement bleu de la Vierge et son attitude pudique, qui se retrouvent presque identiques dans la *Samaritaine* du Musée de Caen.

L'attribution se soutient mieux pour le *Portrait de Louis XIII*, d'un métier plus ferme et assez semblable à celui du Louvre (cuirasse noire à rivets en forme de fleurs de lys). Il vient de Philippe V, qui a dû l'apporter en Espagne avec d'autres souvenirs de famille.

Sur les Beaubrun, il suffit de rappeler la notice de M. Clément de Ris rectifiant les erreurs du catalogue. Henri et Charles, neveux de Louis et cousins l'un de l'autre, étaient nés à Amboise, l'un en 1601, l'autre en 1604; ils exécutaient et signaient ensemble les mêmes œuvres. Des quatre tableaux qui portent leur nom au Musée de Madrid, et dont nous avons dit l'origine, un seul est à remarquer, celui de *Marie de Médicis*, daté 1655, treize ans après la mort de cette reine; c'est évidemment une copie, mais M. de Madrazo la croit faite d'après Philippe de Champagne ou Rubens. L'intervention de Rubens se justifierait ici par l'aisance large et franche avec laquelle la figure de la reine est brossée, et qui révèle une autre main que celle du maître de Bruxelles. Mais il faut avouer qu'on ne connait pas l'original, qui devrait exister au Louvre.

Écartons le *Saint Paul et Saint Barnabé à Lystra*, de Sébastien Bourdon, toile grise et ennuyeuse que Philippe V dut placer sans enthousiasme dans son palais de Saint-Ildefonse; citons, comme venant de la même résidence, une *Visitation* de Jouvenet qui peut compter parmi les meilleurs tableaux de ce peintre, et où l'on remarque le portrait spirituel et preste de l'auteur, placé parmi les curieux de la scène; un *Acis et Galathée* de de Lafosse, joli de couleur, mais trahi par le voisinage du *Polyphème* de Poussin; et arrivons enfin aux deux grands maîtres dont les œuvres forment le fonds de la collection française de Madrid, et que nous avons réservés pour un examen plus attentif.

Le Musée du Prado renferme dix-neuf tableaux de Poussin, sans compter la *Bacchanale* portant le n° 2086 du catalogue, dont les critiques de MM. Viardot et Clément de Ris ont amené le déclassement[1]. La provenance de cette importante collection n'a jamais été

1. C'est un panneau de bois, autrefois ajusté à la tablette d'un clavecin. Elle figure maintenant parmi les anonymes de l'École française.

établie; voici les conclusions auxquelles nous avons été conduits par un minutieux examen des sources :

M. de Madrazo hésite à affirmer qu'il y ait une seule toile de Poussin remontant jusqu'à Philippe IV. *A priori* cependant, il est peu vraisemblable que Velazquez, envoyé à diverses reprises en Italie pour acheter ou commander des tableaux aux meilleurs peintres du temps, ait totalement négligé le plus illustre de tous. Mais on a de meilleures raisons qu'un argument pour certifier qu'il n'en a pas été ainsi. Félibien, l'ami de Poussin, après avoir dit « qu'il serait trop long d'énumérer les tableaux que celui-ci fit à Rome avant de se rendre en France », ajoute expressément : « Il en fit alors qui furent portés en Espagne, à Naples et en d'autres lieux [1]. » Et voici la notice de Palomino Velasco, peintre ordinaire du roi d'Espagne, dans son inventaire de 1714 : « On voit de lui (Poussin), au palais de Buen-Retiro, *Saint Jérôme dans le désert* et le *Samaritain*, tous deux peints sur toile, dont les figures sont de demi-nature [2]. » Le *Saint Jérôme* est au Prado ; le *Samaritain* a disparu, sans que les listes les plus complètes des œuvres du maître en gardent trace; mais, devant l'affirmation de Palomino Velasco, artiste lui-même et grand admirateur de Poussin, le doute n'est pas permis : la toile absente a dû être brûlée dans l'incendie de 1734.

Quatre autres se présentent sans aucune mention d'origine : la *Chasse de Méléagre* (nº 2051), le *Sacrifice de Noé* (nº 2044), l'*Exaltation de sainte Cécile* (nº 2047) et l'*Anachorète au milieu des animaux* (nº 2036). On ne peut guère supposer que l'arrivée de ces tableaux soit antérieure à 1724, car elle n'eût certainement pas échappé à Velasco, qui cite, de Poussin, jusqu'à la *Vierge del Pilar*, à Saragosse; ils ont dû être achetés directement à Rome par les ambassadeurs de Philippe V, dans les galeries particulières où ils étaient enfermés depuis l'achèvement, car on ne parait pas les avoir connus avant le commencement de ce siècle [3].

1. *Vie des plus excellents peintres*, t. IV, p. 23.

2. *Histoire des peintres espagnols* (traduction française de 1743), nº 179. Le *Buen Retiro* était la résidence favorite de Philippe IV. D'ailleurs le texte de Félibien suffit à établir que les tableaux dont il s'agit ont été envoyés en Espagne du vivant de Poussin, c'est-à-dire avant 1665, sous le règne de ce même Philippe IV. Ajoutons que, d'après Sandrart, Velazquez aurait acheté à Poussin un tableau de la *Peste*, pour le compte du roi d'Espagne; mais (comme l'a remarqué M. Emile Michel), la plupart des acquisitions signalées par l'écrivain allemand ne furent point livrées.

3. Ils ne figurent pas (sauf le *Sacrifice de Noé*) dans la liste de Maria Graham, (*Vie et œuvre de Poussin*), ni dans celle de l'*Abrégé de la vie des plus excellents*

Des quatorze restants, trois ont été achetés par ordre de Philippe V à la vente des héritiers de Carlo Maratta, en 1724 : une *Scène bachique* (nº 2049), un *Paysage avec barque et deux personnages* (nº 2038) et un autre *Paysage avec maisons et trois personnages* (nº 2039). Huit viennent aussi de la collection de Saint-Ildefonse, où ils étaient sans doute entrés vers le même temps et par une voie analogue : un *Paysage raviné et boisé* (nº 2040), *David couronné par la Victoire* (nº 2041), la *Bacchanale*, où l'on voit le dieu offrir place dans son char à Ariane et Cupidon (nº 2042), le *Parnasse* (nº 2043), *Jésus apparaissant à la Madeleine* (nº 2037), le *Paysage avec Diane endormie et guettée par un satyre* (nº 2050), le *Polyphème* (nº 2053), et enfin le *Silène ivre* (nº 2052), qui sort de la galerie particulière d'Élisabeth Farnèse, seconde femme de Philippe V.

Il semble qu'aucun de ces tableaux n'ait jamais appartenu à la couronne de France, ni à aucun collectionneur de notre pays [1] : tous sont venus directement d'Italie, au XVIIIe siècle.

Ainsi tombent donc les vagues légendes qui couraient sur la provenance de ce précieux fonds : il a été créé intentionnellement et graduellement par les princes de la maison de Bourbon et non acquis par l'heureuse fortune des cadeaux ou des alliances.

L'œuvre de Poussin qu'on s'accorde à considérer comme capitale, à Madrid, est le *Parnasse*. Sur un tertre abrité de grands arbres fatidiques où volètent des Génies, Apollon est assis, nu jusqu'à la ceinture, les jambes couvertes d'un long manteau qui accentue le caractère de majesté de la figure. Son visage noble et serein rayonne d'une joie divine, ses longs cheveux d'or flottent sur ses épaules. Il tend la coupe d'ambroisie, qui rend immortel, à un poète agenouillé devant lui pour lui faire hommage de ses vers. Placée un peu en

peintres, par M., de l'Académie de Montpellier. Landon, dans son recueil gravé (1804), ne reproduit également que le *Sacrifice de Noé*.

1. Si l'on en croit Landon, la plupart des tableaux figurant dans cette liste auraient été gravés. Cela est vrai du *Jésus avec la Madeleine* et du *Parnasse*, que Pesne et Dughet ont reproduits, en Italie, au moment même où Poussin les achevait. Pour trois autres, le *Triomphe de David* (Cœlemans), le *Sacrifice de Noé* (Frey) et une *Bacchanale* (Beauvais), le doute s'impose, car il existe un autre *David vainqueur* en Angleterre (Galerie Dulwich), trois autres *Sacrifice de Noé* à Vienne, à Dresde et dans la collection Egerton, et un grand nombre de *Bacchanales* plus ou moins analogues. Enfin pour le dernier, le *Polyphème*, le renseignement est faux : les estampes de Garnier et d'Étienne Baudet (celle-ci de 1701) reproduisent le tableau qui se trouve maintenant au Musée de l'Ermitage. Celui de Madrid est une esquisse et n'a jamais été gravé.

arrière, à la tête de ses sœurs, Calliope achève la consécration en déposant sur le front de l'élu la couronne de lauriers. A droite et à gauche se rangent des poètes, parmi lesquels on reconnait, ici Dante, Pétrarque et Arioste, là Homère, Virgile et Horace. De chaque côté, un Génie leur tend, dans une coupe, l'eau puisée à la fontaine de Castalie, qui est elle-même personnifiée par une nymphe, mollement couchée au premier plan, au-dessus de la source.

Cette simple esquisse donne une idée de ce que les uns peuvent admirer et de ce que les autres peuvent blâmer dans une pareille composition : l'ordonnance en est d'une régularité, d'une symétrie, d'une sagesse qui, pour tendre trop visiblement à un effet d'harmonie, risquent de donner une impression de froideur et d'ennui. Sans vouloir exiger de l'artiste les qualités que ne comporte point son talent, sans lui reprocher un manque de fantaisie et d'originalité qui tient à sa conception même de l'art, il est permis de regretter que Poussin ne se soit pas senti aussi libre devant ce sujet que devant certains autres, la *Chasse de Méléagre*, par exemple, ou le *Polyphème*, qu'il a su créer ou renouveler. Mais si l'arrangement du tableau peut paraître banal, l'exécution désarme toute critique. A cet égard, le *Parnasse* est peut-être le plus parfait des tableaux de Poussin, supérieur même aux *Bergers d'Arcadie* et au *Triomphe de Flore*. Les teintes claires, chaudes, brillantes des nus et des étoffes ne se retrouvent que dans une seule œuvre de Poussin, dans l'*Orphée* du Musée des Conservateurs, à Rome.

On a pu dire sans exagération que la Nymphe Castalie ressemble, pour l'éclat et le modelé, à un Titien. Ce n'est pourtant pas à cette figure académique qu'iraient mes préférences, mais à la Muse qui occupe le cinquième rang en allant de gauche à droite, celle dont le corps se montre de profil et presque à découvert. Quelle grâce exquise dans cette demi-nudité! Quelle volupté divine, faite de candeur et de génie !

Les autres personnages sont dénués d'intérêt, surtout les poètes, dont la physionomie ne présente aucune particularité significative. La comparaison avec l'*École d'Athènes*, où Raphaël a su donner à chacun de ses grands hommes une attitude propre et une expression qui le définit, est écrasante pour le maître français.

Je partage, en somme, la prédilection de M. de Madrazo pour la *Chasse de Méléagre* à laquelle il a fait les honneurs du salon d'Isabelle. Non que la couleur de ce tableau soit fort séduisante, ni même que le dessin en soit absolument sans reproche, mais la composition se distingue par une qualité bien rare chez Poussin, le mouvement et



Velasquez pinx.

Gaujean sc.

LES FILEUSES

(Musée de Madrid)

Gazette des Beaux-Arts

Imp.



LE TRIOMPHE DE DAVID, PAR N. POUSSIN.

(Musée du Prado, Madrid.)

la vie. La troupe de chasseurs descend avec un entrain et une joie de vivre qui font penser à Rubens. Méléagre et Atalante retiennent à peine les chevaux blancs écumants, qui se cabrent entre leurs jambes nerveuses. Les jeunes princes qui les accompagnent ont le visage animé d'hommes qui vont satisfaire le goût du plaisir et le goût de l'action, innés à la race. Tout est héroïque, épique dans cette scène, sans trace de convention ni de poncif. L'imitation même du bas-relief antique, qui est dans l'esprit du sujet, n'enlève rien à la réalité, présente et pour ainsi dire immédiate, de la représentation.

Des deux *Bacchanales* que le Musée de Madrid se vantait naguère de posséder, il en reste une qui ne prête à aucune des critiques soulevées par sa voisine[1] : c'est celle où Bacchus reçoit dans son char Ariadne et Cupidon, pendant que la théorie des bacchantes et des satyres se déploie autour d'eux, dansant et jouant de la flûte. L'œuvre n'a certes pas la valeur des compositions du même genre qui se trouvent à la National Gallery de Londres; mais elle est d'une vivacité charmante que solennise malheureusement un peu trop la couleur assombrie de la peinture. Souvent l'aspect sévère des tableaux de Poussin tient à leur tonalité : écartez le nuage qui les recouvre, et cherchez l'expression dans le dessin; vous verrez aussitôt l'action s'animer ou sourire.

Vient ensuite une série de petits sujets qui, je dois le confesser, ne me touchent que médiocrement: un *Triomphe de David*, où le jeune héros apparait un peu trop herculéen à mon gré (on lui voudrait plus de mérite à vaincre Goliath), mais où la Victoire qui le couronne montre un beau corps souple et ferme, bien dans le goût de l'École romaine de ce temps ; un *Jésus apparaissant à la Madeleine*, composition classique dans laquelle les draperies de la sainte accaparent abusivement l'attention ; un *Sacrifice de Noé* dont quelques parties sont fort belles, par exemple le groupe des enfants du patriarche, réfugiés derrière lui et émus d'une pieuse frayeur en présence du Dieu vivant qui apparait dans la nue; une *Sainte Cécile* chantant les louanges du Seigneur, où le peintre n'a pas su éviter la banalité qui était à craindre dans un sujet tant de fois traité; un *Combat de gladiateurs* qui n'est qu'une réunion d'académies consciencieusement étudiées et correctement rendues; enfin deux scènes d'orgie à la manière antique, qui ne méritent point le dédain où MM. Viardot et Clément de Ris les

1. Celle-ci est attribuée par Clément de Ris à Dulin. (*Musée de Madrid*, p. 132.)

ont reléguées : la première, la *Escena baquica*, présente une bacchante un peu massive, un peu masculine de formes, mais d'une belle teinte ambrée qui s'enlève vigoureusement sur la riche verdure du paysage de fond ; l'autre, un *Silène ivre*, dont la carnation sanguine rappelle les procédés des flamands.

J'ai hâte d'en venir aux paysages : le Musée de Madrid en compte neuf dont le moindre a son intérêt. Le plus beau de tous, le plus grandiose, malgré l'étroitesse du cadre, est le *Polyphème*. Ce n'est, assure-t-on, que l'esquisse du tableau renfermé dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg : peu importe, cette esquisse est un chef-d'œuvre dont l'impression efface celle des peintures les plus achevées et les mieux consacrées.

Imaginez une vaste prairie, coupée en avant par un ruisseau et bornée au fond par deux hautes montagnes. Sur la cime escarpée de la dernière, un profil gigantesque se découpe sur le ciel clair, à demi confondu avec le roc qu'il couronne, un profil humain pourtant, de lourdes épaules roulant sur une poitrine affaissée, une tête énorme courbée sur un tronc d'arbre taillé en manière de flûte. « Baignée dans les lumières supérieures, dit Charles Blanc, cette colossale figure produit l'effet d'un mirage immense .. »

En bas, dans la plaine, des laboureurs vaquent à leur besogne journalière, des bœufs regagnent le pâturage, et, tout au bord de l'eau, de rieuses jeunes filles — parmi lesquelles on devine Galathée — se baignent sous les regards indiscrets des faunes et des bergers auxquels Acis s'est sûrement mêlé.

Est-ce l'effet de la légende, et le peintre bénéficie-t-il ici de toutes les rêveries poétiques évoquées par le sujet? Je ne sais, mais il y a quelque chose d'émouvant, de poignant même dans le contraste de cette douleur et de cette joie. On se sent pris de pitié pour le Cyclope, — de terreur aussi en songeant au prochain réveil de sa jalousie.

Considéré du seul point de vue de la peinture, *Polyphème* doit être mis à part, dans l'œuvre de Poussin : l'antithèse fondamentale où se résume l'idée du tableau, les oppositions d'ombre et de clarté qui sont si peu dans la manière du maitre, le sentiment de disproportion et de souffrance manifesté aux yeux, tout cela donne à la scène un caractère tragique, — je suis même tenté de dire « romantique », car ce seul mot rend bien ma pensée, — digne de l'imagination d'un Delacroix ou d'un Victor Hugo.

Une *Diane surprise* en son sommeil par un satyre forme un pendant gracieux au *Polyphème*, mais perd tout intérêt à ce rapprochement.

Les autres paysages sont tous beaux et à peu près de la même façon; il est aussi difficile de les décrire que de les différencier. Ici c'est un *Saint Jérôme* en oraison, au milieu d'une campagne boisée; plus loin, dans un désert, c'est un *Anachorète* à la voix duquel les animaux s'arrêtent attentifs; puis des *Ruines architecturales* opposant la fragilité des œuvres humaines à l'éternité de la nature; des plaines coupées par un fleuve où passent des barques; des personnages assis près d'un ruisseau : toutes choses qui ne valent que par l'exécution et le sentiment, et dont aucune analyse ne saurait remplacer la vue.

Derrière Poussin vient se placer le beau-frère qui, non content de l'imiter, en vint à lui emprunter son nom, Gaspar Dughet dit « Guaspre Poussin »[1]. Le Museo-Real a de lui cinq toiles, provenant toutes de Philippe V, dont quelques-unes sont à peine inférieures aux paysages que nous venons de noter. Deux surtout sont dignes de remarque : un *Ouragan* (n° 152), et une *Madeleine* adorant la croix (n° 153), dont Poussin passe pour avoir peint les personnages. Ceux-ci sont trop petits pour que l'art du maître s'y affirme avec éclat.

III

Claude Lorrain partage avec Poussin les honneurs de la galerie française de Madrid. Dix tableaux de lui sont réunis ici, tous d'une authenticité indiscutable et d'un mérite reconnu.

L'origine en est facile à établir. D'après Palomino Velasco, « Claude a fait huit tableaux pour le roi d'Espagne (Philippe IV), sur des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et renfermés dans des paysages. » Il est vrai que le *Libro di Verità* ne porte que cinq indications dans ce sens[2] : « fatto per il Re di Spagna » (nos 32, 47, 48, 49, 50), et que l'artiste pourrait bien s'en être tenu là dans l'exécution des commandes, pour la raison que rapporte Baldinucci : « Tandis qu'il travaillait à une de ces compositions, il apprit qu'elle avait été déjà vendue comme de lui par des contrefacteurs. » Mais le détail n'a pas grande importance, car il est certain que sept au moins des dix toiles du Prado viennent de Philippe IV.

1. Le catalogue de Madrid rejette Gaspar Dughet dans l'École italienne. (V. p. 40, nos 151-155.)

2. *Archives de l'Art français*. Documents (T. I, p. 440), article de M. Léon de Laborde sur le *Libro di Verità*.

Comme on sait que deux autres sortent de la collection de Philippe V, le doute ne peut plus porter que sur une seule, la *Tentation de saint Antoine*. Or celle-ci semble, par ses dimensions, former pendant avec la *Madeleine en prière*, ce qui compléterait le chiffre de huit acquisitions énoncé par Velasco à l'actif de Philippe IV.

On s'accorde à ranger ces dix tableaux par séries, mais l'ordre varie d'un critique à l'autre. La classification la plus naturelle est celle de Charles Blanc : une première catégorie de trois, comprenant les plus grands cadres qu'on puisse trouver dans l'œuvre de Claude : la *Madeleine*, l'*Ermite en prière* et la *Tentation de saint Antoine;* une seconde, de quatre pendants, encore d'assez grande dimension : *Moïse sauvé des eaux*, les *Funérailles de sainte Sabine*, l'*Embarquement de sainte Paule la Romaine*, *Tobie et l'Ange;* une troisième, formée de deux petits paysages en pendants, un *Effet du matin* et un *Effet du soir*; enfin un tout petit *Paysage* orné de figures et d'animaux, qui paraît isolé.

Dans cette belle collection, il n'est pas une pièce qui ne doive retenir l'attention ; mais puisqu'il faut choisir et justifier le choix, nous nous arrêterons d'abord devant l'*Embarquement de sainte Paule*[1]. C'est un effet de soleil levant sur l'horizon sans bornes d'une mer immobile. En avant est un port bordé de palais magnifiques où reposent de hautes galères prêtes pour le départ. L'incendie céleste qui illumine le fond de la toile s'amortit de brume en approchant de terre, et vient se briser en facettes dorées sur les lames frissonnantes qu'emprisonnent les quais.

Ne parlons point des figures, qu'on dit être de Jacques Courtois, le Bourguignon ; le principal, le seul personnage des tableaux du Lorrain n'est-il pas toujours le soleil ? Nulle part le soleil ne donne aussi bien la mesure de sa puissance et de sa beauté que lorsqu'il se mire dans la mer ; et c'est pourquoi l'on trouve tant « d'embarquements » et de « débarquements » dans l'œuvre de Claude. Ce n'est pas que la terre n'ait des attraits pour lui, et qu'il ne sache y faire ruisseler la lumière dont l'irradiation l'obsède. *Tobie et l'ange* est un effet de couchant dans la campagne, où la richesse de la couleur, la transparence chaude et harmonieuse des tons ne laisse rien à regretter. Le Tigre glisse, lentement, entre de grands arbres, dorés encore à leurs cimes et déjà ombrés à leurs pieds ; une buée de pourpre et d'or s'élève

1. Il est curieux de constater que M. Clément de Ris, ayant mal lu le livret, a cru à l'embarquement de *saint Paul*, et distingué « l'apôtre des Gentils » dans la barque qui le conduit au vaisseau.

du fleuve qui va se perdre au loin, derrière une arche immense, à travers laquelle l'astre-roi lance ses dernières braises. Au fond, sur une colline dressée en promontoire, une ville avec des temples s'esquisse dans l'air épaissi du soir, comme une image de rêve.

Encore un lever de soleil dans le *Moïse sauvé des eaux*, et un coucher dans l'*Ensevelissement de sainte Sabine*. Le premier sujet sert de prétexte à l'artiste pour étaler un large fleuve, coupé d'une cascade, sous le rayonnement d'une matinée triomphante ; le second, pour évoquer dans la vapeur magique du crépuscule une sorte de panorama de la Rome antique, les édifices de la Via Sacra, les colonnes brisées du Forum, et, au dernier plan, le Colisée. Tout rappelle le chef-d'œuvre que possède notre Louvre, le *Campo Vaccino*, et le tableau de Madrid ne souffre pas trop de cette dangereuse comparaison.

Le paysage avec la *Madeleine* agenouillée devant une croix, dans une solitude parée de toutes les beautés de la nature, a excité de vifs enthousiasmes ; je crains qu'il n'y ait un peu de « littérature » dans cette admiration, et que le souci du sujet n'y entre pour quelque chose. L'effet de matinée y paraît moins heureux que dans les précédents ; la couleur du premier plan est lourde et opaque ; elle forme un contraste mal expliqué avec la clarté de la perspective aérienne.

L'autre désert où prie un saint *Anachorète* est hérissé et accidenté comme les fonds des quattrocentistes de l'école d'Ombrie.

Deux toiles moyennes (n°s 1994, 1994 *bis*), de sujet indéfinissable, — des collines, des ruisseaux et des bergers, — n'ont guère d'intérêt que par les nuances de lumière ascendante ou déclinante qu'elles mettent en œuvre ; de même le petit cadre où, à travers une campagne jonchée de ruines, court un torrent chevauché par un vieux pont.

Et tout en recherchant les mêmes effets par les mêmes moyens, Claude ne se répète jamais. A cet égard, il est supérieur encore à Poussin qui, plus soucieux de variété, n'évite pas toujours la monotonie.

Enfin, un dernier tableau, que je ne vois cité par personne, m'a touché de façon singulière : c'est une *Tentation de saint Antoine abbé*, où l'ordinaire drame de l'épreuve se déploie sous un effet de lune qui en accentue curieusement la poésie et l'étrangeté. Je ne crois pas qu'il y ait, dans tout l'œuvre du peintre, si radieux et serein, une impression analogue, voisine de l'angoisse et de l'horreur.

Dans le sillage du Lorrain, — comme le Guaspre après Poussin, — se place Jacques Courtois, le Borgognone, dont on trouve ici deux *Batailles* d'un beau style et d'une *furia* bien caractéristique.

Il suffit sans doute de nommer Dorigny et Nocret, médiocres



PORTRAIT DE LOUIS XIV, PAR RIGAUD.

(Musée du Prado.)

peintres médiocrement représentés, et de signaler au passage la longue série des portraits anonymes, relégués dans les corridors et l'escalier du palais, parmi lesquels certains pourraient être attribués aux meilleurs artistes du grand règne. Ce n'est que justice de rendre ici hommage à la direction madrilène très sobre d'affirmations et disposée à profiter des observations critiques qu'on lui adresse.

L'école du XVIIe siècle se clôt par Mignard et Rigaud, qui représentent la transition au siècle suivant, moins encore par les dates que par le caractère de leurs œuvres. Du premier, le Musée du Prado réunit cinq toiles, dont nous avons déjà indiqué la provenance. Le *Jeune prince de la maison de France*, qui porte un sceptre fleurdelisé, paraît être le Grand Dauphin, dont Philippe V aura voulu emporter l'image, lorsqu'il quitta la France. Un seul des portraits de Marie-Thérèse offre quelque intérêt : la reine y apparaît travestie pour quelque ballet; mais elle tient à montrer que l'amour du plaisir ne lui fait pas oublier ses devoirs maternels, car elle porte son fils sur le bras gauche, en même temps que sa main droite agite un masque.

Philippe V poussait l'éclectisme assez loin dans son amour des portraits de famille : nous devons à cette liberté d'esprit une délicieuse figure de Mlle de Fontanges, en robe éclatante, assise dans un jardin où elle ressemble à une grande fleur nouvellement éclose.

Enfin, nous trouvons là le *Saint Jean-Baptiste* commandé par Monsieur en 1688, et qui excita tant d'enthousiasme en Espagne [1]. A vrai dire, c'est le morceau de Mignard qui nous plaît le moins; l'exécution même porte quelques traces de sénilité. L'âge, le costume, la pose du saint sont presque les mêmes que dans le tableau de Raphaël à la Tribune de Florence; mais le visage rond et poupin manque d'expression, les cheveux bouclés sentent plus la cour que le désert.

Le *Louis XIV* de 1701, peint par Rigaud, en habit de guerre, avec l'ordre du Saint-Esprit, est un des plus beaux portraits du roi, vieilli, mais toujours noble et majestueux. Il termine dignement la galerie de l'École française du XVIIe siècle, qui, tout bien considéré, fait assez grande figure à Madrid, même à côté de sa triomphante rivale, l'École espagnole du même temps.

1. On le plaça aussitôt à l'Escurial, près des chefs-d'œuvre des plus grands maîtres. (Monville, *Vie de Mignard*, p. 148.)



Velasquez pinx — H Guerard sc

L'INFANTE MARIE-THÉRÈSE, FILLE DE PHILIPPE IV
(Musée du Prado)

... des Beaux Arts — Imp Leroy

IV

Jusqu'à présent, nous n'avons rencontré que des tableaux étrangers importés en Espagne soit par des dons, soit par des acquisitions. Voici qu'aux premières années du XVIIIe siècle, la question d'origine se complique d'une condition nouvelle.

Lorsque Philippe V, consolidé sur le trône, veut se construire des palais qui reflètent son goût propre, il ne trouve plus en Espagne un seul artiste de valeur pour les édifier et les embellir[1] : il fait venir des architectes d'Italie et des peintres de France. Le Brun, sollicité, lui envoie Houasse (René-Antoine), qui, à sa mort[2], est remplacé par son fils Michel-Ange Houasse, bientôt emporté, lui aussi, par le climat de Madrid (1730). Après eux vient Ranc[3], le meilleur élève de Rigaud, qui meurt à son tour (1735), puis Louis-Michel Van Loo[4], qui reste en Espagne jusqu'en 1752. Tous ont laissé une trace de leur passage dans les collections royales.

De Houasse le père, le Musée du Prado n'a gardé qu'une toile, représentant une jeune femme vêtue à la turque, un masque à la main, dans le goût de Santerre : c'est une œuvre charmante.

Houasse le fils a deux portraits rapportés à la collection de Charles III, ce qui tend à faire croire qu'ils avaient été donnés par le roi à son fils cadet : celui de l'Infant don Philippe, duc de Parme, encadré dans un ovale qui imite la pierre, atteste une touche légère et spirituelle ; la petite infante Doña Maria, en robe bleue et en

1. V. Paul Lefort : *La Peinture espagnole*, pages 257 et sq.

2. Bermudez dit qu'il vint en Espagne sur la demande de Philippe V, au commencement du règne de ce dernier. Papillon de la Ferté prétend, au contraire, qu'il y avait été appelé par Charles II et était revenu en France en 1692. On trouve dans Nagler que Houasse fut nommé recteur de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, à son retour d'Espagne ; or, cette nomination est du 2 juillet 1701 ; le témoignage de Bermudez semble donc confirmé. (V. Dussieux, *Les Artistes fr. à l'étr.*, page 221).

3. C'est Raoux qui avait reçu l'invitation de se rendre en Espagne ; mais, craignant que l'air de ce pays ne fût contraire à sa santé, il n'accepta pas cet honneur, et on envoya Ranc à sa place, en 1722. Voir le jugement de Bermudez sur les tableaux de Ranc (*Mercure* de septembre 1722, et de mars 1729).

4. C'est à Rigaud que Philippe V demanda de lui désigner un peintre. Louis-Michel Van Loo fut choisi et vint à Madrid en 1736. En 1751, il devint directeur de l'Académie de San-Fernando, à la fondation de laquelle il avait puissamment contribué.

manteau rouge, rappelle le faire brillant et poli de Mignard. En revanche, je n'aime guère les pastiches de Poussin : une *Sainte Famille*, une *Bacchanale*, un *Sacrifice en l'honneur de Bacchus*, etc.

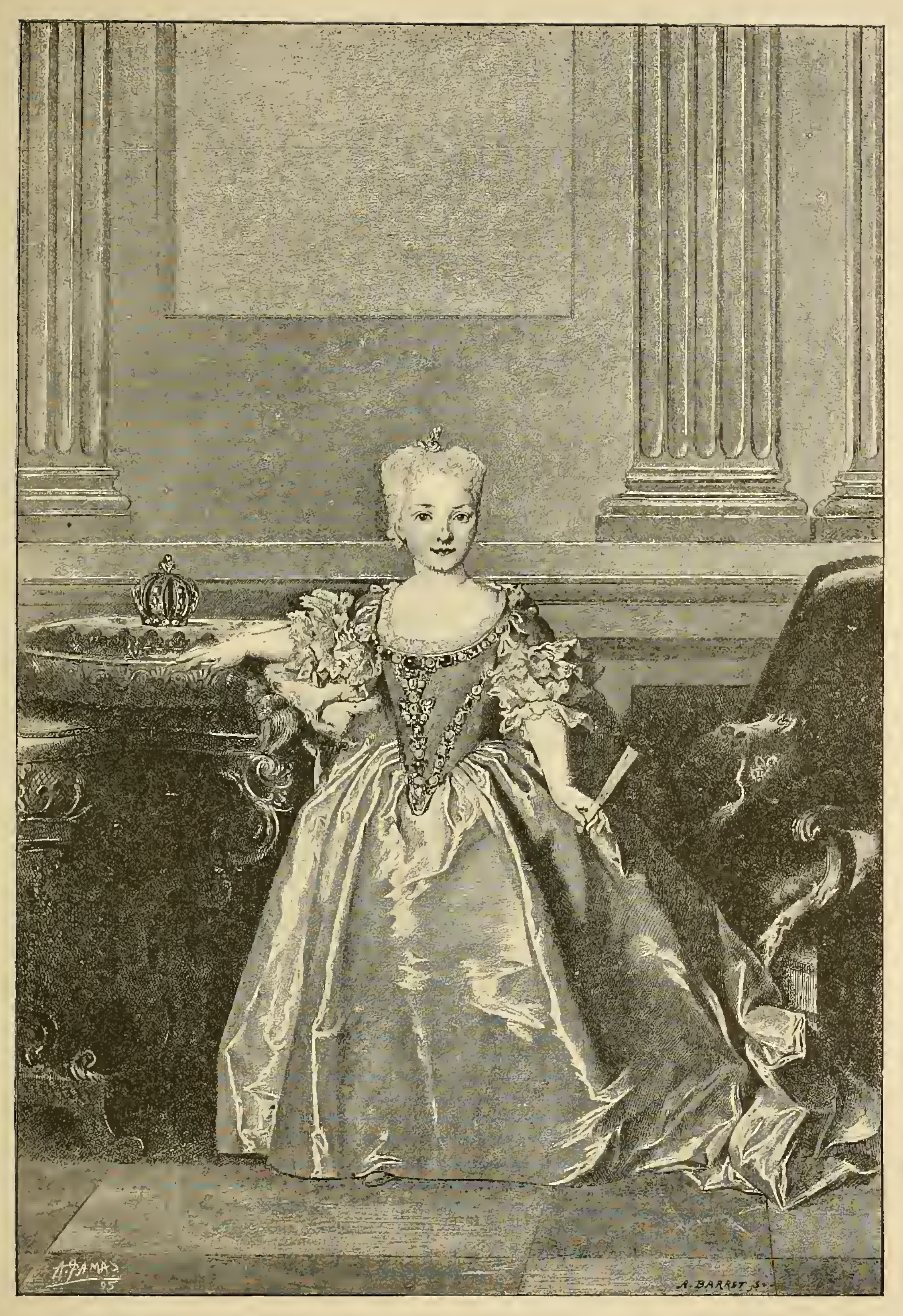
Ranc est un peintre intéressant qu'on ne peut guère connaître qu'à Madrid. Les portraits de Philippe V et d'Isabelle Farnèse, où il semble avoir tenté de rivaliser avec Rubens et Velazquez, ne justifient certes pas cette exorbitante prétention, mais valent à peu près ceux que Rigaud exécutait à la même époque. Quelques figures d'adolescents et d'enfants sont un charme extrême. J'ai surtout remarqué le Prince des Asturies, depuis Ferdinand VI, représenté à l'âge de quinze ans environ, en pied, courant dans un parc, avec un petit chien qui saute à ses côtés : la casaque rose, la veste de soie tissée d'or, la culotte amarante sont d'un coloris délicat et vif qui s'harmonie à merveille avec le visage animé du jeune homme. Ranc paraît avoir été imité et copié en Espagne : plus de vingt tableaux, où les auteurs se sont visiblement inspirés de son style, s'éparpillent dans les galeries.

Le musée ne possède qu'un tableau de Carle Van Loo : c'est un portrait de Louise-Isabelle de Bourbon, femme de l'infant don Philippe : la facture en est médiocre, bien inférieure à la plupart des œuvres, exposées ici même, de son neveu Louis-Michel. Celui-ci ne peut être jugé véritablement qu'au Prado. Le Louvre n'a de lui qu'un *Appollon poursuivant Daphné*, travail de jeunesse qui lui a servi de morceau de réception à l'Académie, en 1733. Les quatre tableaux que nous avons sous les yeux sont d'une tout autre valeur. Le plus important est sans contredit la *Famille de Philipe V*[1], une immense toile de cinq mètres sur quatre, exécutée par l'auteur en vue d'un concours auquel Ranc prit également part[2]. La couleur en est blanche et rose, d'un éclat et d'une conservation dont l'air de Madrid seul donne des exemples. Les figures manquent seulement un peu de relief et d'accent; elles sont plutôt dessinées que modelées, plutôt peintes à plat que posées en plein air. Le petit portrait de l'Infant don Philippe, tout en nuances, dans une gamme claire, échappe mieux à ce défaut, dont Louis-Michel Van Loo est coutumier.

Avec Isabelle Farnèse, le goût était entré, à la cour d'Espagne, des joliesses un peu mièvres qui étaient depuis quelque temps à la

1. Le Musée de Versailles possède l'esquisse (n° 4288).

2. Ce détail est donné par le catalogue. Il faut alors supposer que le tableau n'a été achevé que beaucoup plus tard : il est daté 1743, et Ranc est mort en 1735.



PORTRAIT DE L'INFANTE ANNE-VICTOIRE, FIANCÉE A LOUIS XV, PAR LARGILLIÈRE.

(Musée du Prado.)

mode, en France. Noël Coypel, dont on avait acheté la *Suzanne accusée d'adultère*, avait paru trop rude; et, de fait, ce tableau, de touche vigoureuse et un peu brutale, ne tenait pas les promesses que laissait entrevoir le titre. La *Visitation* de Lagrenée rappelait aussi trop directement le siècle passé. La reine fit rechercher les Watteau : on en trouva deux qui sont aujourd'hui les perles de la collection française du XVIIIe siècle.

Rien de plus spirituel, de plus vif, de plus chatoyant que cet art, si longtemps méconnu. La *Vue prise dans le parc de Saint-Cloud* est tout simplement une petite merveille. Bien que l'œuvre soit évidemment d'ordre secondaire, nullement comparable à l'*Embarquement pour Cythère*, c'est là qu'il faut regarder si l'on veut prendre une juste idée du coloris de Watteau, souvent amorti et assombri dans les tableaux du Louvre. La dame en robe jaune, qui s'éloigne dans le bois avec un cavalier vêtu de soie changeante, où le zinzolin se marie à la fraise écrasée, témoigne d'une virtuosité sans égale.

La *Fête champêtre*, dont une répétition plus chargée de personnages se trouve dans la galerie du prince d'Arenberg, à Bruxelles, est de composition moins simple et d'exécution moins sûre : mais quel amusement pour les yeux, quelle détente pour l'esprit!

Largillière et Nattier étaient aussi mis à contribution. Parmi les quatre tableaux du premier que le Prado conserve, le portrait de la Princesse figurant Léda aurait mes préférences : le visage, où se reconnaît la manière caractéristique du peintre, est d'un charme innocent peu en harmonie avec la fable évoquée; l'ensemble de la composition, qui comprend un amour, une nymphe et un paysage, est très décoratif. L'Infante Anne-Victoire, d'abord fiancée à Louis XV, puis mariée au roi de Portugal, n'avait que six ans quand, en 1721, Philippe V l'envoya à la cour de France, comme une sorte d'otage témoignant de ses bons desseins : c'est alors que Largillière la peignit, en robe lamée d'argent, la main posée sur un coussin où repose la couronne qu'elle ne devait jamais porter!...

Les portraits de J.-M. Nattier sont peu connus et mal déterminés. Ni Viardot, ni Clément de Ris, ni Dussieux ne les mentionnent; certains catalogues les attribuent au frère du grand peintre, à Jean-François; d'autres se contentent de les citer comme de mauvaises

1. Je n'aime pas du tout le portrait d'Isabelle-Christine de Brunswick, d'exécution dure et lâchée tout ensemble.

toiles. On sait, par les registres de commandes royales [1], que trois tableaux de Jean-Marc Nattier ont dû être envoyés à Mme Infante, avant son départ d'Espagne pour Parme; à savoir : en 1746, un portrait de Mme Henriette de France jouant de la viole et un autre de Mme Adélaïde; en 1748, un portrait du Dauphin en son costume d'armes de Fontenoy. Et l'on est tenté d'identifier le premier de ces portraits avec le nº 2029 du Prado (jeune princesse vêtue de rose, avec une sorte de lyre à la main); le second avec le nº 2028 (princesse de la maison de France, en robe rouge et manteau bleu fleurdelisé, approchant la main gauche d'une couronne ducale posée sur un coussin de velours); enfin, le troisième avec le nº 2027 (jeune prince de la même maison couvert d'une armure, avec vêtement blanc et ruban rouge au cou).

Seulement quelques difficultés surgissent. D'abord les deux portraits de femmes sont donnés dans le catalogue comme représentant la duchesse de Berry, cette Marie-Louise-Élisabeth d'Orléans, fille aînée du Régent, connue à la cour de Louis XIV sous le nom de Mademoiselle jusqu'à son mariage avec le petit-fils du roi, en 1710. On peut objecter que les désignations officielles sont suspectes; mais ici l'erreur est peu vraisemblable, car elle remonterait aux titres mêmes que portaient les tableaux dans la collection de Philippe V d'où ils sont tirés. Les Bourbons devaient mieux connaître les membres de leur famille. Quant au jeune prince en armure (nº 2027), rien n'empêcherait que ce fût le dauphin Louis qui épousa Marie-Thérèse d'Espagne, en 1745, si ce n'était son âge : en 1745, le fils de Louis XV, né en 1729, avait seize ans; or, le héros de Nattier est encore un enfant. Sur le quatrième portrait (une petite fille en robe bleue, galonnée d'or), aucun renseignement ne nous est parvenu. D'ailleurs qu'importent les noms? Deux de ces toiles au moins, le 2029 et le 2027, sont charmantes de finesse et de fraîcheur, d'une authenticité incontestable. N'est-ce pas suffisant?

Enfin, nous contentant de citer une dizaine de peintres sans renom, représentés au Musée, — Hutin, Gobert, Bernat, Callet, Courtilleau, Duprat, Fabre, Malaine, etc., — nous signalerons, pour terminer ce rapide examen, deux paysages de Pillement, inférieurs à ceux qu'on voit à Londres, mais qui manquent à Paris; quatre marines de Joseph Vernet, dont le principal tort est d'être présentées en regard des Claude Lorrain; deux jolis portraits de

1. Notes communiquées par M. Fernand Engerand, qui poursuit sur ces commandes d'intéressantes recherches. V. *Chronique des Arts* (1895).

Mme Vigée-Lebrun, et un Charles X, très somptueux, du baron Gérard.

Si inférieure, en somme, qu'elle apparaisse auprès de sa devancière, l'École française du XVIIIe siècle se montre encore avec quelque avantage au Musée de Madrid. Avant de nous plaindre de l'insuffisance de son apport, songeons à la manière dont l'École espagnole est représentée dans notre Louvre.

LÉOPOLD MABILLEAU.





L'ACADÉMIE DE SAN-FERNANDO

L'origine de la collection des peintures conservées à l'Académie de San-Fernando se confond avec la création même de l'Académie. Lorsque Ferdinand VI, son fondateur et son patron, eut décrété l'organisation de cet établissement, ainsi que des cours de dessin, de peinture, de sculpture et d'architecture, qui devaient en être les dépendances, il comprit qu'il était nécessaire que les élèves de ces cours eussent sous les yeux des spécimens choisis des productions des diverses branches de l'art, et il dota alors l'Académie de quelques tableaux, de moulages d'après l'antique, de dessins, de gravures et même d'un commencement de bibliothèque. C'est de ce premier embryon, bientôt grossi des dons de particuliers, des envois des élèves de l'Académie qui allèrent compléter leurs études à l'étranger, d'un certain nombre de tableaux provenant du séquestre des communautés religieuses et des libéralités de Charles III, de Charles IV et de Ferdinand VII, que s'est définitivement formée cette collection.

Sa richesse s'accrut grandement en 1815. A cette époque, l'Espagne rentra en possession des nombreuses peintures que, quelques années auparavant, Napoléon Ier avait ordonné au roi Joseph de faire diriger sur le Musée du Louvre. Quelques-unes, notamment les admirables Murillo qui sont l'orgueil de la collection, enlevées naguère aux églises et aux couvents de Séville, ne reprirent pas le chemin de l'Andalousie et, à titre provisoire, demeurèrent sous la garde de

l'Académie. Ce provisoire dure encore ; l'Académie, jugeant sans doute que possession vaut titre, s'obstine à faire la sourde oreille aux revendications de Séville. Tel est, sommairement résumé, l'historique de la formation de la peu nombreuse, mais bien intéressante galerie de peintures que conserve, dans ses locaux de la Calle Alcalà, l'Académie des beaux-arts de San-Fernando.

Aucun ordre, aucun classement chronologique ou par écoles n'a présidé à l'arrangement de la collection, placée, entassée, pour dire le vrai, dans des salles non disposées en vue de sa présentation, et où les toiles italiennes, flamandes et hollandaises coudoient les espagnoles et les françaises dans un pêle-mêle de la plus capricieuse incohérence. *Cosas de España*. Mais qu'importe ! il y a là tel ouvrage qui ferait grande figure au Musée du Prado ; il en est même plusieurs qui lui font absolument défaut et que ses directeurs ont mainte fois, croyons-nous, tenté d'obtenir. Mais, en Espagne, il en va comme il en irait chez nous en semblable occurrence. Il faudrait noircir des montagnes de paperasses administratives pour en arriver à exproprier l'Académie au nom d'un intérêt supérieur, et comme rien de tel ne se tente, le Musée du Prado demeure condamné à ne pouvoir présenter à ses visiteurs la suite chronologique et complète des productions de l'école nationale.

L'Académie de San-Fernando ne possède point de peintures des primitifs espagnols. C'est, autre anomalie, à l'Académie de l'Histoire qu'il faut aller pour les étudier ; encore est-il que les spécimens qu'elle a recueillis ne sont pas très nombreux, guère davantage qu'au Musée du Prado.

Le maître le plus ancien en date qui soit représenté à l'Académie de San-Fernando est Luis de Moralès, *el divino* Moralès (1509?-1586). C'est une *Pietà* qu'il nous montre, c'est-à-dire une représentation de la Vierge, affaissée au pied de la croix et soutenant dans ses bras le corps de son divin Fils. C'est là un des sujets qu'a surtout affectionnés l'austère et pieux artiste et celui qu'il a toujours rendu avec le plus de sentiment. Comme dans tous les ouvrages appartenant à sa seconde manière, Moralès semble bien procéder ici et s'inspirer étroitement des méthodes d'exécution des primitifs flamands. Son coloris très fondu, très sobre de ton, offre l'apparence et la consistance de l'émail ; le soin minutieux qu'il apporte à rendre la barbe et les cheveux de son Christ semblerait volontiers dû à quelque patient miniaturiste du Nord. Comme toujours, ses formes, ici, sont chétives et grêles, mais non dépourvues pourtant d'une certaine grâce mélan-



REBECCA ET ELIEZER

Musée du Prado

colique. Son dessin est maigre, mais son modelé est délicat, accusant par de fines et souples demi-teintes la variété des formes. Et malgré sa maigreur, malgré son apparente sécheresse, cette peinture, d'un si poignant accent, grave à tout jamais dans votre mémoire une image d'un caractère grandiose et tout empreinte de la plus douloureuse et pénétrante poésie.

Quoiqu'ils aient été presque contemporains, on note bien des différences entre le style et l'exécution de Moralès et du valencien Vicente Juan Macip (1523-1579), plus connu dans sa patrie sous l'appellation de Juan de Joanès. Si le premier s'est inspiré le plus souvent des écoles du Nord, le second, lui, est un italianisant convaincu. Raphaël, ou plutôt son école pour être plus exact, l'a conquis et subjugué. Tous les deux sont des mystiques ; mais l'un conçoit et exécute comme un primitif du commencement du XVI[e] siècle, alors que l'autre formule ses créations en disciple asservi d'un Polydore de Caravage ou d'un Perino del Vaga. Cette filiation se lit en effet clairement dans l'œuvre de Joanès et plus particulièrement dans la *Sainte Famille* qui est à l'Académie. La recherche constante de la correction, de la beauté des lignes et d'un idéal de suavité et de pureté, c'est là ce que poursuit avant tout le maître valencien. Art de reflet, sans doute, que l'art de Joanès, avec ses fréquentes réminiscences des compositions raphaëlesques, mais où l'on sent pourtant passer un grand souffle de sincérité et de foi qu'on ne rencontre déjà plus, à ce moment, dans les productions de l'école romaine.

Lorsque Domínico Theotocopuli, le *Greco*, eut, vers 1584, terminé pour l'église de Saint-Thomas, à Tolède, son célèbre tableau représentant l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, les jésuites lui en demandèrent une répétition pour leur maison professe ; c'est cette même réplique, mais sans la gloire qui se voit dans le tableau original et qui en occupe toute la partie haute, que possède aujourd'hui l'Académie. Cette étrange composition du Greco est assurément l'une des plus caractéristiques de son fantastique et inégal talent. Au milieu d'une nombreuse assistance de moines, de clercs, de prêtres et de nobles personnages tolédans, sont apparus saint Étienne et saint Augustin, vêtus de riches costumes sacerdotaux, et au moment où l'on va donner la sépulture à la dépouille mortelle de Gonzalo Ruiz de Toledo, comte d'Orgaz, mort en odeur de sainteté. Les deux saints, soutenant le corps du comte, armé de toutes pièces, l'enveloppent d'un linceul et le portent dans son tombeau. Un sentiment

profond de gravité et de mystère semble planer sur toute cette funèbre scène. Sa tonalité faite presque entièrement de blanc et de noir, et où éclatent seuls les pourpres, les orfrois et les dorures des chasubles des deux saints, produit, dans sa puissante austérité, la plus saisissante impression. Comme la bizarrerie, avec le Greco, ne perd jamais tout à fait ses droits, il a parsemé son ciel, où paraissent deux anges, de nuages floconneux plutôt pareils aux vagues de la mer qu'à des vapeurs aériennes.

Deux des élèves du Greco, restés fidèles au coloris vénitien de sa première manière, Luis Tristan (1586-1640) et Pedro Orrente (1570-1644), figurent à San-Fernando avec des ouvrages importants. Du premier, il y a un *Saint Jérôme pénitent*, peinture solide et très réaliste du corps robuste d'un vieillard, et du second un *Troupeau*, avec bergers, chiens et moutons, parcourant les pentes accidentées d'une *sierra* et cherchant l'ombre rare de quelques chênes verts, çà et là épars.

Nous avons suffisamment analysé au Musée du Prado les principaux chefs-d'œuvre de Josef de Ribera et les diverses manières de ce grand réaliste pour qu'on nous dispense de nous étendre longuement sur celles de ses peintures que possède l'Académie. Nous nous bornerons donc à signaler, pour la solidité de son exécution, si franchement naturaliste, un *Saint Jérôme au désert*, et, par contraste et à cause du sentiment de ferveur et d'adoration absolue qui s'en dégage, l'admirable *Saint Antoine de Padoue;* sans être aussi tendrement passionné que s'est montré Murillo, traitant ce même sujet à la chapelle du Baptistère de la cathédrale de Séville, et qui s'est peut-être inspiré du maître valencien, cette peinture, où le saint tend les bras dans un geste d'un élan vraiment sublime à l'Enfant Jésus s'élevant vers le ciel, atteste comment le terrifiant Ribera sait assouplir son pinceau lorsque son sujet l'exige et jusqu'à quelle hauteur d'idéal et de pénétrante expression il peut alors atteindre.

Un troisième tableau, celui-là plus bizarre qu'attrayant, se trouve encore à l'Académie. C'est la représentation *ad vivum* d'une femme-phénomène, dotée par la nature d'une superbe barbe et allaitant un enfant. Un catalogue datant de 1829, nous explique que c'est là le portrait de Margarita Ventura, napolitaine, âgée de cinquante ans, et que l'homme qui se voit derrière elle est son légitime époux, Félix de Amici. Quelque vice-roi de Naples, jaloux de se former, à l'exemple de Philippe IV, une galerie de nains et de personnages difformes, aura sans doute demandé à l'artiste cet étrange

portrait, qui, par sa facture, rappelle le *Jeune Mendiant* de la salle Lacaze, exécuté vraisemblablement pour la même cause et la même destination.

Vicente Carducho (1573-1638), l'auteur des *Dialogos de la Pintura*, qui eut une large part dans l'essor que prit presque tout d'un coup la peinture espagnole au XVIIe siècle, est représenté à l'Académie par une toile importante : *la Prédication de saint Jean-Baptiste.* Debout sur un tertre, à l'ombre d'un arbre, le Baptiste est environné d'une



ENTERREMENT DU COMTE D'ORGAZ, PAR LE GRECO.

(Académie de San-Fernando.)

foule de peuple : enfants et hommes faits, mendiants et riches, femmes et vieillards se pressent pour l'entendre. Il y a des têtes superbes d'expression et de caractère parmi ces personnages qu'agite et passionne la parole du prophète. L'artiste a rendu vivants ces groupes, placés à des plans divers dans un vaste paysage où coule une rivière, le Jourdain sans doute, et au fond duquel on aperçoit les murailles d'une grande ville, peut-être Jérusalem. La coloration, quoique variée par la différence des costumes, reste néanmoins sobre et d'une belle et solide tenue. Exécutée en 1610 pour le couvent de San-Francisco-el-Grande, cette magistrale composition en fut

enlevée lors de la prise de Madrid par Murat et elle a eu un moment les honneurs du Louvre.

L'authenticité des deux portraits de Philippe IV et de sa seconde femme, Marianne d'Autriche, peints à mi-corps, que le catalogue de 1829 donnait à Velazquez, ne semble rien moins qu'indiscutable; ce sont là, croyons-nous, deux répliques, et non des meilleures, exécutées dans l'atelier du maître par quelqu'un de ses élèves.

Tout autre est la valeur du portrait de Marianne d'Autriche, peinte en pied, en son costume de veuve, par Carreño de Miranda, celui des collaborateurs et des élèves du maître qui l'a parfois le plus approché en s'efforçant de s'approprier son naturel, sa simplicité, et aussi, dans l'exécution, quelque chose de la sobriété de sa palette. Nous avons rencontré au Musée du Prado un autre exemplaire de ce même portrait, mais différant de celui de l'Académie par quelques variantes, notamment par la pose du bras gauche et quelques légères modifications dans les fonds. Tous deux sont donc des originaux au même titre; tous deux proviennent du palais du Retiro et tous deux aussi ont vraisemblablement été exécutés vers l'année 1671; Marianne d'Autriche, alors reine-régente, avait trente-six ans environ. L'habit de religieuse clarisse dont elle est vêtue dans ces deux portraits est celui que portaient, en vertu d'une tradition déjà ancienne, les reines d'Espagne devenues veuves.

Carreño n'a pas uniquement imité Velazquez; il a beaucoup étudié les beaux portraits de van Dyck que possédait Philippe IV, et la charmante *Madeleine* de l'Académie prouve, par la fraîcheur et la souplesse de ses carnations, quels heureux emprunts il sut faire à la palette du maître flamand.

Les ouvrages de l'un de ses meilleurs élèves, Juan Martin Cabezalero (1633-1673), sont devenus rares, même en Espagne. C'est à ce titre que nous signalerons le sujet mystique, d'une interprétation assez obscure, où il a montré le Christ présentant à saint François d'Assise un jeune gentilhomme qui est comme soulevé de terre. Les figures, de grandeur naturelle, sont groupées au milieu d'un paysage accidenté et traitées avec une robuste et rare aisance. Cabezalero n'est qu'un artiste de second ordre, mais on sent clairement, en examinant son tableau, que l'enseignement reçu de son excellent maître Carreño avait été aussi solide que consciencieux et sain.

On ne connaît que très peu d'œuvres du religieux bénédictin Juan Rizi (1595-1675), qui décora cependant de ses compositions nombre de couvents de son ordre. Heureusement l'Académie a

conservé sa *Messe de saint Benoît*, un incontestable chef-d'œuvre. Ce moine, qui fut l'élève du P. Mayno, disciple lui-même du Greco, semble avoir eu un penchant bien marqué pour la manière de ce maître, telle, par exemple, qu'elle apparait dans l'*Enterrement du comte d'Orgaz*. Contemporain de Velazquez, il eut sans doute la bonne fortune de le voir peindre et d'étudier ses méthodes. Ces deux influences sont en effet sensibles dans la *Messe de saint Benoît*. Sa tonalité générale module tout entière sur des gris fins ; les figures sont d'un dessin attentif et bien observé ; enfin, toute la composition, éclairée avec justesse, offre la plus grande simplicité dans son arrangement naturel et vrai.

Juan de las Roëlas, Herrera le Vieux et Pacheco, ces initiateurs de Velazquez, de Zurbaran, d'Alonso Cano et de Murillo, ont à l'Académie plusieurs ouvrages de valeur. Nous notons du premier une *Vierge entourée d'anges* ; du second, le *Miracle des cinq pains*, et du troisième, le *Songe de saint Joseph* que visite un ange. Mais quelque intéressantes que soient ces diverses compositions, nous ne nous y arrêterons pas, ayant hâte de nous trouver en face des créations de plusieurs de leurs glorieux élèves.

On sait quel rang élevé occupe, dans la phalange des maîtres qui illustrèrent l'école au XVIIe siècle, Francisco de Zurbaran (1598-1663). Ceux de ses tableaux que nous avons sous les yeux suffiraient à eux seuls à donner la mesure de son talent si austère, si robuste et si personnel. Ce peintre des moines, qui passa presque toute sa vie à travailler dans les couvents d'Andalousie, au milieu de ses modèles préférés, n'a guère laissé, à l'exception près des *Travaux d'Hercule* que nous avons rencontrés au Prado, que des compositions religieuses. Aussi bien, nul artiste en Espagne n'a-t-il exprimé dans des œuvres plus puissantes la fermeté, la sincérité et la profondeur de ses intimes croyances. Notez qu'avec cette foi robuste, Zurbaran est un réaliste convaincu ; il ne peint jamais qu'avec la nature sous les yeux, s'abstenant résolument de toute formule apprise, de toute convention comme de toute tradition d'emprunt. Dessin et coloration sont donc chez lui le résultat de l'observation directe, textuelle. Il est facile, dans toutes ses œuvres, de remarquer avec quelle exactitude, quelle vérité sont rendus les costumes, les étoffes, les accessoires, et avec quelle conscience il varie dans ses compositions les types de ses personnages, les individualisant, les particularisant, et en faisant, pour tout dire, autant de portraits.

C'est dans ces données de rendu attentif que l'artiste a traité le *Saint François de Borgia*, qu'un ange vient réconforter en lui montrant la céleste apparition du Christ et de la Vierge au milieu d'une irradiation de lumière, et c'est là une œuvre grave et forte, austère et expressive entre toutes, et où se révèle, dans sa mystique ferveur, l'âme si entièrement pénétrée de foi de Zurbaran.

Mieux partagée que ne l'est le Musée du Prado, l'Académie peut encore montrer avec orgueil les cinq portraits de dignitaires de l'Ordre de la Merci, que Zurbaran avait exécutés pour leur couvent de Séville, et qui en ornèrent le cloître jusqu'à l'époque de la guerre de l'Indépendance. Revêtus de leur froc de laine blanche, surmonté d'une ample pèlerine à capuchon de pareille étoffe, ces Pères de la Rédemption, voués au rachat des captifs dans les bagnes barbaresques, apparaissent nobles et graves dans leurs modestes cellules. Ils sont debout, méditant, lisant ou écrivant, et rien n'est plus beau, plus décoratif d'aspect que ces portraits de religieux, aux physionomies intelligentes et fines, dont les silhouettes s'enlèvent sur des fonds bruns unis, avec leurs blancs vêtements formant des plis larges, sobres et si superbement sculpturaux.

Alonso Cano, dans la *Mort d'un franciscain*, fait preuve de l'élévation de son sentiment chrétien ; il s'y montre en même temps, pour la force et la sobriété de son exécution, un digne rival de Zurbaran. Ici, il est bien un peintre de sa race et de son terroir, espagnol en un mot, et nous ne retrouvons plus dans cette composition impressionnante aucune des affinités italiennes que nous constations dans plusieurs de ses toiles du Prado. C'est une scène dont Cano dut être plus d'une fois le témoin que la mort d'un pauvre moine ; aussi l'a-t-il rendue dans toute sa simple et poignante réalité.

Étendu dans son froc sur un sordide grabat, le moribond est assisté dans son agonie de deux franciscains, dont l'un, debout à son chevet, tient dans une main un cierge allumé et dans l'autre un crucifix qu'il lui présente, tandis que le second, à genoux, les mains jointes, prie avec ferveur. Deux autres moines apparaissent au fond, près de l'entrée de l'humble cellule. Une ardente expression d'aspiration vers le ciel s'imprime à cet instant sur les traits du mourant, plongé dans une sorte d'extase. Il rend son âme à Dieu, et cette âme, par un naïf besoin d'affirmation, l'artiste nous la montre planant dans la cellule sous l'apparence d'une légère flamme, alors qu'il la fait apparaître de nouveau en haut de sa composition, et cette fois

sous son ancienne forme charnelle, emportée sur un char de feu aux régions paradisiaques.

Ce caractère commun à Zurbaran, à Alonso Cano et à tant d'autres maîtres espagnols, de la recherche de l'expression du surnaturel et d'une exécution strictement, étroitement naturaliste, atteint son plus haut degré de perfection, ainsi qu'on l'a déjà constaté au Musée du Prado dans les œuvres de Bartolomé Murillo. Dans cet ordre de production, sa maîtrise, en effet, est extrême. Certes, au Prado, Murillo se trouve singulièrement diminué par le voisinage de Velazquez; que pourrait-on opposer dans son œuvre aux *Ménines*, aux *Fileuses*, au *Portrait équestre du comte-duc d'Olivarès* et au tableau des *Lances?* Mais à l'Académie, où son grand compatriote ne figure pas, il trône en souverain.

A l'Académie, comme au Louvre dans la *Cuisine des anges*, on peut étudier quels tâtonnements marquèrent les débuts de Murillo dans l'art. Revenu à Séville en 1645, après avoir, sur les conseils de Velazquez, copié dans les demeures royales, à Madrid, au Pardo, à l'Escurial, les plus beaux ouvrages de Ribera, de Rubens, de van Dyck et de son glorieux maître et protecteur, il avait tout de suite été chargé par les franciscains d'orner de onze grandes compositions le petit cloître de leur couvent. C'est de cet ensemble, dispersé aujourd'hui, qu'ont fait partie le *San Diego d'Alcalà avec les pauvres* et l'*Extase de saint François d'Assise*. Comme dans la *Cuisine des anges*, Murillo reflète tour à tour, ici, chacun des maîtres qu'il a admirés. C'est la préoccupation de Velazquez qui se perçoit nettement dans le *San Diego d'Alcalà*, tandis que Ribera et van Dyck pourraient revendiquer chacun quelque partie dans l'exécution de l'*Extase*. Mais en dépit de tant de flagrantes réminiscences, on sent dans ces ouvrages l'effort d'un maître qui cherche à débrouiller sa propre personnalité et qui ne va pas longtemps tarder à la conquérir et à l'affirmer.

Vingt ans encore, et l'artiste atteint sa plus grande force et sa plus parfaite exécution. C'est, en effet, de l'année 1665 que datent les deux superbes toiles, allusives à la fondation de l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, qui lui furent commandées pour la paroisse de Santa-Maria-la-Blanca, à Séville, appelée aussi Sainte-Marie-des-Neiges, par son ami, le chanoine don Justino Neve.

Le sujet, représenté dans la composition que l'on désigne par ce titre : *Le Songe du patricien*, est emprunté à la pieuse légende rapportée par les annales ecclésiastiques. En l'année 352, sous le pontificat

de Liberio, vivait à Rome avec son épouse, un patricien nommé Jean. Ils possédaient de grands biens, mais n'avaient point d'enfant. Résolus à employer leur fortune à quelque fondation pieuse, ils prièrent la Vierge de leur révéler quelle fondation lui agréerait davantage. Dans un songe qu'ils eurent, la Vierge leur apparut, leur indiquant d'édifier une basilique placée sous son invocation sur la partie de l'Esquilin qu'ils verraient le lendemain matin couverte de neige.

Telle est bien l'action figurée dans ce premier tableau. Le patricien et sa femme se sont endormis pendant quelque pieuse veille, et une céleste vision visite leurs rêves, illuminant leurs traits d'une émotion profonde. Le patricien, vêtu d'un pourpoint jaune profond, que recouvre un court manteau d'un bleu gris, sommeille, accoudé à une table couverte d'un tapis rouge bordé d'une large bande de velours cramoisi, tandis que sa femme repose, gracieusement affaissée au bord du lit. Elle est parée d'un corsage rouge éteint, à crevés, garni d'épaulettes de rubans roses, qui laisse passer une étroite manche verte ; de sa main s'échappe un voile blanc. Dans les plis de la robe d'un rouge ponceau, se pelotonne un petit chien blanc. Une corbeille d'osier, remplie d'étoffes blanches et roses, est posée à terre près d'un pilastre, séparant la chambre où se passe cette scène d'un coin de paysage à peine éclairé des vagues lueurs de l'aube. En haut, formant un groupe aérien d'une fraîcheur et d'une légèreté de ton, contrastant avec la partie inférieure du tableau maintenue dans une gamme assourdie, apparaît, soutenue sur de fins nuages gris, la Vierge, tenant l'Enfant Jésus, et désignant de la main aux deux époux la colline où devra s'élever son sanctuaire.

La seconde composition a pour titre : *La Révélation du songe du patricien*. Les annales ecclésiastiques racontent qu'en même temps que la Vierge apparaissait à Jean et à sa femme, le pape Liberio recevait d'en haut une semblable révélation, qui lui apprenait comment et par quels soins devait être édifiée la nouvelle église. Les deux époux, accourus aussitôt vers lui, font le récit de leur vision. Placé sous un dais de velours rouge, et assis sur un fauteuil rouge, exhaussé sur une estrade que recouvre un tapis d'Orient, le pape, saisi d'admiration, écoute attentif. A gauche, occupant le premier plan, une table, drapée de velours d'un vert profond à crépines d'or, fait admirablement ressortir les rouges des tentures, des tapis, du costume du pontife; de chaudes ombres couvrent cette partie du tableau, ménageant tout l'effet lumineux sur les person-



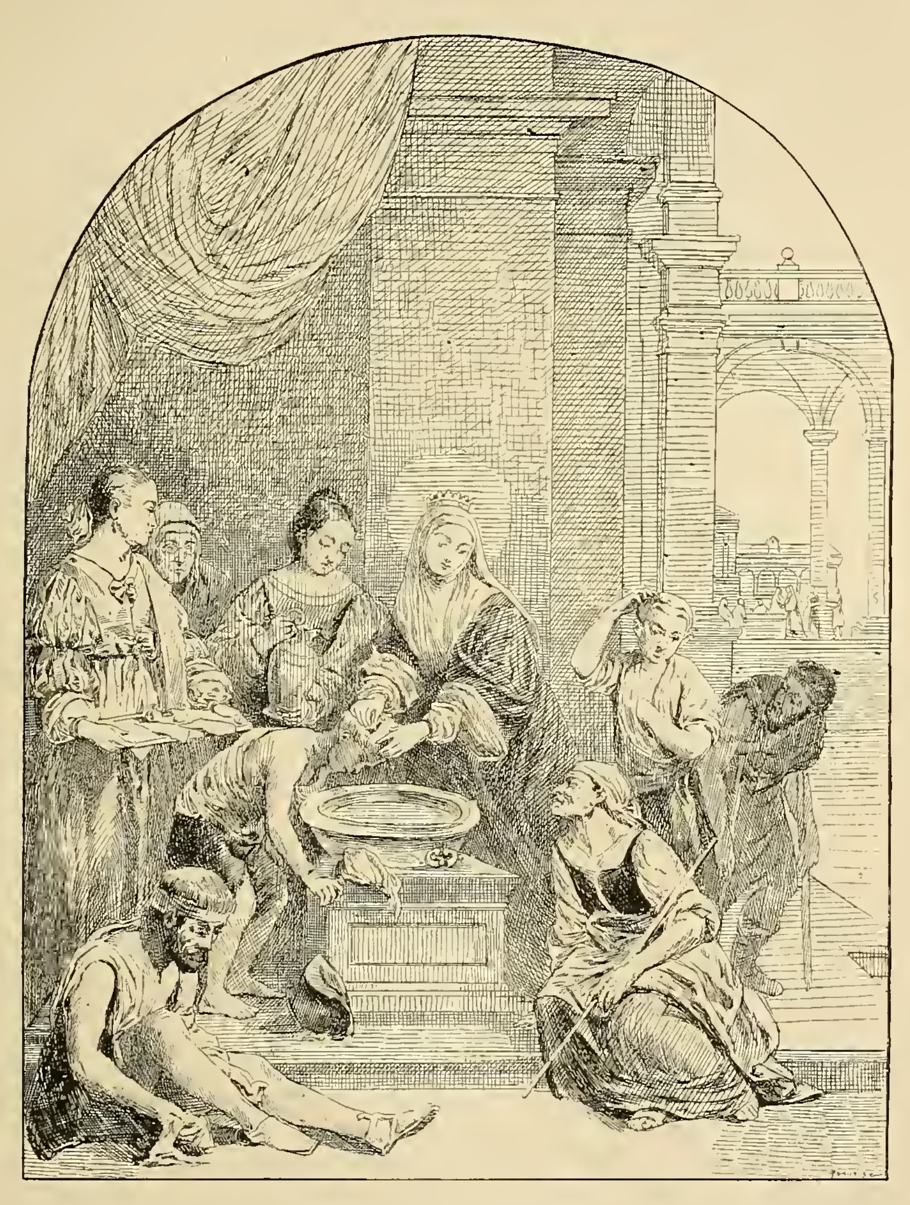
V LOPEZ PINX. A LALAUZE SCULP.

PORTRAIT DE GOYA.

(Musée de Madrid)

...aux-Arts Imp. A. Salmon, Paris

nages placés au centre. En avant du trône, un genou plié, la toque dans la main gauche, le patricien raconte son rêve miraculeux ; son



SAINTE ÉLISABETH, REINE DE HONGRIE, PANSANT LES TEIGNEUX, PAR MURILLO.

(Académie de San Fernando.)

costume se compose d'un manteau noir et d'un pourpoint de velours tanné; à sa droite, en pleine lumière, sa femme, pieusement

agenouillée, porte un vêtement d'un jaune clair découvrant un corsage de satin blanc, glacé de tons d'un gris bleuté, et une jupe d'un rose éteint, nuancée à ravir. En retour de ce groupe, un vieux prélat, appuyé sur une béquille, regarde attentivement la jeune femme à travers une paire de besicles ; enfin un moine, placé tout au fond, paraît écouter avec surprise le récit du patricien. Cette scène a lieu sous un riche portique, donnant à droite sur un vaste horizon. De ce côté, sur des plans lointains et tout baignés de lumière, se déroule une seconde action ; une longue file de prélats et de prêtres accompagne processionnellement le pape allant consacrer sur l'Esquilin, dont le sommet est couvert de neige, l'emplacement marqué pour la construction du nouveau sanctuaire et au-dessus duquel on voit apparaître la Vierge.

D'un dessin ferme et précis, d'un arrangement clair et simple, et d'un coloris plein de fraîcheur, de variété et d'éclat, ces deux ouvrages peuvent être regardés comme des plus complètement beaux qu'ait peints Murillo; ce sont deux absolus chefs-d'œuvre. Offerts par la municipalité de Séville au maréchal Soult et donnés par lui à Napoléon, ils furent, à Paris, l'objet d'une restauration devenue nécessaire et exposés au Louvre jusqu'en 1814; on les restitua à l'Espagne en 1815.

L'Académie a cette bonne fortune de posséder encore un troisième chef-d'œuvre du maître : *Sainte Élisabeth de Hongrie pansant les teigneux*, que Murillo avait peint pour la chapelle de l'hôpital de la Caridad, à Séville, rebâtie par les soins de don Miguel de Mañara Vicentello de Leca.

Debout au seuil de son palais, sainte Élisabeth, entourée de ses dames d'honneur et de ses suivantes, accueille les pauvres et les malades. Agenouillé devant elle, la tête penchée au-dessus d'un bassin d'argent, un jeune garçon dont les guenilles laissent voir les épaules amaigries, présente son crâne dénudé par la teigne aux blanches mains de la reine, qui lave et baigne les hideuses plaies. Leur aspect inspire visiblement à la sainte une répulsion que s'efforce de combattre et de vaincre son esprit de charité. Une vieille, en haillons, accroupie à droite sur une marche du palais, sollicite une aumône; derrière elle, un petit teigneux se gratte la tête avec fureur, tandis qu'un pauvre infirme, marchant à l'aide de béquilles, se dirige vers le dehors. A gauche, au bord du cadre, un mendiant bande les plaies de sa jambe. Au second plan, sous un péristyle orné de colonnes, se passe une autre scène : on voit la reine et ses femmes occupées à servir des pauvres attablés.



F. Goya pinx — R. de Los Rios sc

LA MAJA

(Académie de San Fernando)

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. A. Clément_Paris

On ne saurait, croyons-nous, pousser plus loin que l'a fait ici Murillo l'audacieuse recherche de la réalité, étudiée et rendue dans sa plus brutale laideur. Mais, s'il est vrai que l'art peut tout ennoblir, c'est assurément en face de ce tableau que cette vérité devient palpable. Avec un sujet rempli de détails repoussants, le grand artiste a su créer une œuvre que l'on n'oublie plus, empreinte qu'elle est du plus saisissant caractère en même temps que du sentiment le plus vraiment sublime.



LE SONGE DE LA VIE, PAR ANTONIO PEREDA.

(Académie de San Fernando.)

Antonio Perea ou Pereda (1599-1669), un peintre assez peu connu quoiqu'il mérite de l'être, figure à l'Académie avec une toile importante; peut-être même est-ce là son *capo d'opera*, puisqu'on ignore ce qu'est devenue la composition représentant la *Levée du siège de Gênes*, que, sous la direction de Velazquez, il avait exécutée pour le palais du Buen Retiro.

Le catalogue désigne cette œuvre sous ce titre : *Le Songe de la vie*, bien qu'elle en raconte plutôt le désenchantement et la vanité. Au sortir de quelque orgie, un jeune gentilhomme, vêtu d'un pourpoint tissé d'or, s'est endormi dans un fauteuil ; sa tête, aux traits fins et distingués, repose mollement appuyée sur une de ses mains. En face

de lui, sur une table, s'étale tout un pêle-mêle d'objets rares et de choses précieuses : des monnaies d'or, des écrins d'où débordent des bijoux et des colliers, des armes d'une grande magnificence. La lueur mourante d'une bougie laisse voir encore un masque, des fleurs, une horloge antique et, sur une pile de livres, une tête de mort. Un globe terrestre, une couronne impériale, une mitre, une crosse s'entassent çà et là en un pittoresque désordre. Au fond, dans une lumière blonde, un ange surgit, déroulant dans ses mains un phylactère où se lit cette menaçante inscription : *Æterne pungit, citò volat et occidit;* et cette fatidique apparition semble bien symboliser le rêve terrifiant qui visite à cette heure et trouble le sommeil de cet heureux du monde, lui rappelant la brièveté de la vie et la vanité de la possession des honneurs et des richesses. Enveloppée d'une mystérieuse lumière, cette composition, où la vision se mêle si hardiment à la réalité, est traitée dans une gamme de gris fins et délicats on ne peut plus habilement ménagée. L'homme endormi y respire et vit ; chaque objet, chaque accessoire, quelque brillant qu'il soit, reste bien, comme valeur, subordonné à l'ensemble.

Nous négligeons à dessein nombre de tableaux ne tenant dans l'œuvre de leurs auteurs qu'une place secondaire, pour en arriver à quelques peintures, à bon droit admirées, de Francisco Goya (1746-1828). Son talent fantasque, mais si original, si séduisant et si moderne d'invention et de méthode, est ici très copieusement représenté. C'est d'abord un portrait équestre de Ferdinand VII, portrait d'apparat et de grande tournure, largement et grassement peint, où Goya s'efforce de lutter de spontanéité, de naturel et de franchise avec son glorieux inspirateur, Velazquez. L'artiste en reçut la commande de l'Académie en 1808, quelques semaines après l'abdication de Charles IV et l'élévation au trône du prince des Asturies. La délibération prise à cette occasion mentionne le prix alloué à l'artiste : quinze mille réaux, plus un exemplaire des « Antiguedades arabes de Granada ». Goya employa cinq mois à ce magistral ouvrage. Vient ensuite le portrait en pied de la célèbre actrice tragique Maria del Rosario Fernandez, que ses contemporains appelaient « la Tirana ». Vêtue d'une légère tunique blanche, un peu courte, selon la mode du temps, et laissant voir un fin bas de soie à coins, chaussée de mignons souliers de satin blanc bordés d'un galon d'or et à hauts talons, elle porte sur sa tunique une élégante écharpe de soie à fond rose, traversée de larges rayures tramées de fil d'or, qui lui ceinture étroitement la taille au-dessous des seins et dont une extré-

mité est rejetée par-dessus l'épaule gauche comme un plaid, tandis que l'autre descend en un large pli sur le devant de la tunique. Sa chevelure, un peu crépue, tordue en un haut chignon, s'échappe en mille boucles folles sur le devant de la tête. Ses traits sont forts et



LA TIRANA, PAR GOYA.

(Académie de San Fernando.)

grands; ses yeux noirs et toute sa physionomie ont ce quelque chose de fier et de viril qui lui donne une certaine ressemblance avec un masque de Junon. Elle est hardiment campée, les bras nus, l'un s'appuyant sur la hanche, l'autre retombant le long du corps et terminé par une fort belle main.

La coloration de ce portrait, maintenue dans une gamme de blancs, de gris et d'or, se mariant délicatement avec le ton rose de l'écharpe, est absolument exquise. Bien des jeunes artistes, comme Sargent et d'autres, l'ont souvent étudiée; mais si la discrète harmonie en est bien faite pour être goûtée des peintres, on ne leur voit pas montrer moins d'enthousiaste admiration devant l'un et l'autre de ces deux portraits de la même svelte et piquante beauté que Goya a représentée, couchée sur un sopha, à demi vêtue, ici, d'un pimpant costume andalou qui découvre les seins, et, là, absolument nue comme Ève avant le péché. La traduction à l'eau-forte, si fidèle et si colorée, qu'a faite M. de los Rios d'après le premier de ces portraits, rend merveilleusement tout ce qu'a de savoureux, de « pimenté » cette séduisante peinture. C'est avec brio, avec amour, que Goya, dans l'exemplaire sans voiles, a caressé d'un pinceau souple les formes troublantes de cette brune Andalouse, jetée là sur ce sopha avec toute la grâce féline, tout le provocant abandon d'un jeune animal attendant une caresse. On ne sait au juste qui a servi de modèle et, faute de mieux, on a baptisé ces portraits de ce simple titre : *la Maja;* mais ce qui n'est pas douteux, c'est qu'ils ne ressemblent en rien à ceux de la duchesse d'Albe que Goya nous a laissés. Ces deux peintures proviennent du séquestre pratiqué en 1808 sur les biens du prince de la Paix, et il y a de fortes présomptions que c'est là le portrait de l'une des maîtresses de Godoy, peut-être celui de l'une des deux sœurs Tudò, qu'il tenait auprès de lui logées au Retiro.

Après de tels morceaux qui montrent quel peintre de race était Goya, nous ne ferons que mentionner, bien qu'ils eussent mérité plus d'écriture, les sobres et si vivants portraits en buste de l'architecte Villanueva, de Munarriz, président de la compagnie des Philippines, de Moratin, l'auteur célèbre de comédies et d'ouvrages de critique littéraire, de Ventura Rodriguez, architecte et académicien, et encore le portrait où Goya s'est peint lui-même, avec son fin regard et sa moue si spirituellement ironique.

C'est un délicieux régal pour les yeux comme pour l'esprit que les amusantes peintures de chevalet du maître aragonais que conserve l'Académie. Là, son imagination primesautière, sa fantaisie et sa verve endiablées, servies par une exécution pétillante d'esprit et qui rencontre en se jouant mille trouvailles heureuses, se sont à souhait donné libre carrière. On peut tout admirer ici et l'on n'a que l'embarras de choisir. C'est d'abord une mascarade, connue sous un titre qui rappelle une fête madrilène : l'*Enterrement de la sardine;*

c'est l'intérieur d'une *Maison de fous*, véritable pandémonium où se demènent, affublés de loques grotesques, de pauvres aliénés ; c'est ensuite le *Tribunal de l'Inquisition*, ironique et moqueuse parodie d'une séance du terrible Saint-Office, jugeant des malheureux déjà coiffés



PORTRAIT DE LA MARQUISE DE LLANO, PAR RAPHAËL MENGS.

(Académie de San Fernando.)

et mitrés de la ridicule *coroza* ou du *sambenito;* c'est encore une de ces processions de *Flagellants,* dont Mme d'Aulnoy nous a laissé une si piquante description, et c'est enfin une *Course de taureaux,* comme il s'en organise parfois, au pied levé, dans les moindres villages d'Espagne.

A côté de Goya, nous ne voyons plus à citer, dans l'école espagnole du

XVIII[e] siècle, qu'un clair et vivant portrait en buste du graveur Juan Bernabé Palomino, par Antonio Gonzalez Ruiz, élève de Michel-Ange Houasse. Bernabé était frère d'Antonio Palomino, peintre et auteur du *Museo Pittorico*, dont il a gravé, pour l'édition de 1724, les planches anatomiques.

On sait quelle grande situation Raphaël Mengs occupa en Espagne durant tout le règne de Charles III. Regardé comme le messie d'une nouvelle Renaissance, il exerça sans contrôle la charge de surintendant des beaux-arts et présida, en maître absolu, à tous les travaux de décoration entrepris au palais royal de Madrid. Ce n'était donc pas un mince honneur que d'obtenir de se faire peindre par un tel artiste, devenu un si grand personnage. Aussi s'arrête-t-on avec quelque curiosité devant le portrait de la marquise de Llano, qui fut, après sa mort, donné à l'Académie par son mari, don Fernando Queipo de Llano, diplomate, et qui avait été l'ami et l'admirateur enthousiaste de Mengs.

Debout sur une terrasse dominant les jardins de son palais, la grande dame apparaît, vêtue d'un gracieux costume d'Andalouse, entièrement noir et blanc, les cheveux emprisonnés dans une résille et coiffée d'une coquette *montera* hardiment plantée de côté ; sûrement, ainsi déguisée, elle se rend à quelque fête, car elle tient un masque dans la main droite, et dans la gauche une paire de castagnettes. Elle agace, en passant, un gros perroquet perché près d'elle sur la balustrade de la terrasse. Au fond, on aperçoit la façade du palais et les sommets des arbres du jardin. Eh bien! quelque galant et curieux qu'il soit, ce portrait, d'une facture assez pénible et lourde, ne nous aidera guère à comprendre l'engouement extraordinaire dont Mengs fut, en son temps, l'objet de la part de tant d'hommes éclairés.

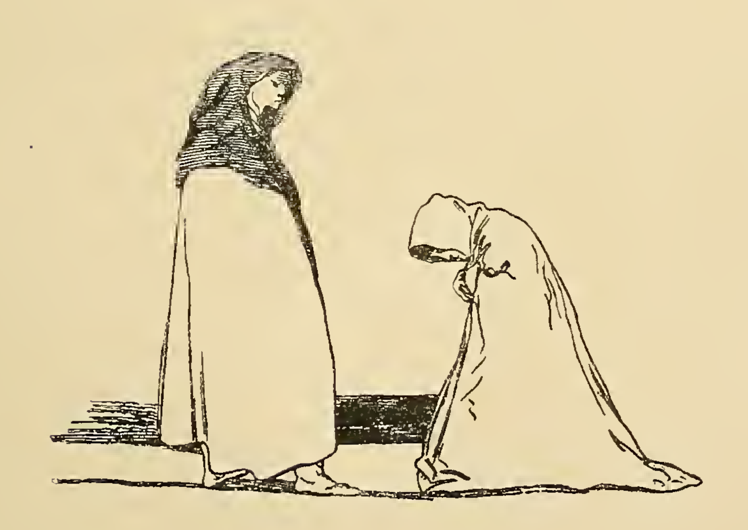
Un portrait de Ferdinand VI, don de ce roi à l'Académie qu'il venait de fonder, est à signaler. Il est de la main de Louis-Michel Vanloo, qui fut le premier directeur, et c'est de plus une excellente peinture.

Parmi les ouvrages très nombreux de l'école italienne, aucun ne nous paraît assez capital pour que nous nous y arrêtions.

L'école flamande, indépendamment de quelques assez jolies petites productions, se recommande surtout par le grand nom de Rubens. Le catalogue annonce trois œuvres importantes de lui. Deux d'entre elles, *Hercule et Omphale* ainsi que *La chaste Suzanne* lui sont attribuées sans raison ; ce ne sont là que des répliques dues à quelqu'un de ses élèves. La troisième, au contraire, est un véritable autant qu'incontestable original. Il représente *Saint*

Augustin en contemplation : à genoux, les yeux élevés au ciel, une main étendue sur le cœur, le saint, abîmé dans la prière, est visité par une apparition céleste ; à sa droite ont surgi le Christ tenant sa croix et à sa gauche, la Vierge, qui, d'une goutte de son lait, rafraîchit les lèvres de l'éloquent évêque d'Hippone, son zélé et infatigable défenseur contre les hérésiarques. Une lumineuse atmosphère entoure cette scène, baignant de clarté le corps presque nu du Christ, dont le torse est un morceau d'une solide beauté. L'expression donnée à la tête du saint est également à louer; mais ce qui l'est moins, c'est le dessin des jambes du Christ disgracieusement arquées, et c'est aussi la médiocre disposition des draperies du costume de la Vierge. Rubens, en peignant cette symbolique composition, n'a pas sans doute interrogé suffisamment la nature et aura trop compté sur sa mémoire des formes et sa facilité. Mais, quoi qu'il en soit, ce tableau, dont l'Académie n'a pas enregistré la provenance, justifiait notre mention, de même qu'il a droit d'être compris parmi les ouvrages authentiques du grand artiste.

Paul Lefort.





L'ARMERIA DE MADRID[1]

L'Armeria Real de Madrid n'est pas, à proprement parler, un musée d'armes, non plus qu'un arsenal : c'est la collection d'armes du roi d'Espagne. C'est sa salle d'armes — comme on disait jadis — et, en somme, une dépendance de sa maison. L'origine de cette collection est ancienne, datant de l'empereur Charles-Quint, mais plus exactement du règne de Philippe II. En effet, vers 1564, ce roi fit venir à Madrid les armes de son père rassemblées alors à Valladolid; il les réunit aux siennes dans les salles du premier étage du bâtiment dit des écuries royales, étage construit par Gaspar de la Vega tout exprès pour recevoir ce dépôt.

On sait que Madrid était alors la toute récente capitale de l'Espagne. La vieille capitale Valladolid occupait encore ce rang en 1540 et Charles-Quint se plaisait à y résider lorsqu'il ne parcourait pas avec ses armées la Lombardie, l'Autriche, les Allemagnes ou les

1. C'est au comte de Valencia que je suis redevable d'avoir pu mener à bien cette modeste étude, heureux si elle n'est pas un pâle reflet des enseignements substantiels que ce savant m'a prodigués pendant mon séjour à Madrid. Car, sans l'inépuisable complaisance du conservateur de l'Armeria Real, toutes les richesses d'art qu'il a rétablies en leur primitif éclat me seraient, pour la plus grande partie, restées lettres closes, puisque le catalogue auquel il travaille depuis des années, et qui sera un monument archéologique, n'a pas encore vu le jour. Aussi devrai-je apporter dans la description sommaire de ce trésor d'art une certaine réserve, ne voulant pas déflorer les importantes découvertes que le plus courtois comme le plus confiant des hommes m'a exposées au cours de nos longues conversations devant les harnois de la Maison d'Autriche ou des armes encore plus anciennes.

Flandres. L'empereur eut toujours un goût vif pour les armes : autant il aimait leur usage, autant il protégeait ceux qui les fabriquaient; il enrichit les Colman d'Augsbourg et les Negroli de Milan. Ses harnois somptueux occupaient à Valladolid tout un bâtiment, et un nombreux personnel était employé à les entretenir, à en inventorier les pièces. C'étaient des Flamands qui accomplissaient cette besogne ; sans doute leur tempérament calme et patient, leurs qualités de méticuleuse propreté les rendaient-ils aptes entre tous à ce difficile travail de conservation, où il fallait surveiller d'un même soin de matières si dissemblable par leur nature, mais unies dans une même défense de corps, comme l'acier, le cuir, le velours et le cuivre.

De tous les harnois, de toutes les armes d'hast ou de main, des inventaires écrits, accompagnés de figures peintes à l'aquarelle, existent encore. Ainsi nous pouvons nous rendre un compte exact de tous les objets, de tous les vêtements de guerre composant l'arsenal particulier de l'empereur, dont avait la charge un surintendant, l'*armero mayor*, placé lui-même sous les ordres du grand écuyer, gardien responsable de ces richesses.

Ces catalogues in-folio sont des plus intéressants à consulter; celui qui est illustré a été peint assez habilement à l'aquarelle avec des retouches de gouache, dans une manière qui ne manque pas de largeur. Des annotations accompagnent les figures et sont rédigées dans un jargon barbare où se mêlent avec une égale indifférence l'espagnol, le flamand et le français. Elles font mention de la présence des objets : « tout cecy est à la cour », de dons : « donnés à M. de Rys à Valladolid », de provenance « *viejo que vino de Flandes* ». Et ce catalogue était tenu avec soin ; il indique non seulement la nature mais le nombre des objets. Certaines figurations d'épées, de dagues, de lances, sont accompagnées de chiffres romains indiquant la quantité de spécimens de chacune de ces espèces d'armes : XXII épées, XXXIV fers de lances de tel type, etc. Ainsi peut-on contrôler toutes les pertes et s'assurer des détournements successifs par lesquels tant d'objets de l'Armeria ont passé dans les collections publiques ou privées.

Je n'en veux citer qu'un exemple : une épée du type dit de Valence ou à la valencienne, figurée dans cet inventaire, avec son fourreau renfermant les couteaux et son ceinturon où se suspend la dague. L'Arméria de Charles-Quint en possédait vingt-trois, le chiffre est écrit près de la figure (Cf. f° 98, fig. 43 à 56 et 67 à 80, épée,

dague, bouterolles de fourreaux, attaches de ceinturons); aujourd'hui l'Armeria n'en possède plus que trois, bien identiques, du même type, avec leurs montures dorées. En cherchant bien on retrouverait les autres dans les collections privées des amateurs d'Europe, où elles sont entrées après des fortunes diverses. J'en connais une, grattée outrageusement et donnée comme italienne, dans une collection fameuse; j'en sais une autre encore chez un amateur d'épées; cette dernière a gardé en partie sa dorure.

M. de Valencia, dans un travail des plus intéressants, paru il y a peu d'années dans l'Annuaire impérial de Vienne, nous donne le nom de l'armurier flamand chargé de la garde des armes ayant appartenu à Charles-Quint : il s'appelait Petit Jehan Brunc; quand il mourut à Valladolid, sa veuve Maria Escolatre prit les armes en charge, après en avoir fourni un inventaire au notaire royal, inventaire où étaient notés tous les objets existants à San-Pablo de Valladolid en 1560. Déjà en 1556, on avait fait un libre inventaire des objets remis à la garde de Petit Jehan Brunc.

Les successeurs de Philippe II continuèrent à conserver les harnois de leurs ascendants, auxquels s'étaient jointes quelques armures de gentilshommes de leur maison. C'est seulement le feu roi Alphonse XII qui donna à l'Armeria le caractère d'une collection artistique générale en l'augmentant par des achats, notamment lors de la vente d'Ossuna. Ce souverain aimait passionnément sa collection d'armes; il y prodigua son argent, ne reculant devant aucun sacrifice pour y faire rentrer les pièces que des déprédations antérieures en avaient fait sortir.

Cependant l'Armeria de Madrid n'a jamais été pillée; Napoléon lui-même, contre ses habitudes, n'y fit point d'autre prise que celle de l'épée de François Ier, qu'il fit remettre au Musée d'Artillerie de Paris. Mais pendant l'inique et ruineuse guerre d'Espagne, l'Armeria subit un petit sac populaire, lorsque le peuple madrilène, soulevé contre les Français, força la porte pour avoir des armes. Ce furent surtout des épées et des piques qui furent volées dans ce but patriotique; elles ne rentrèrent pas.

Le plus grand malheur qu'ait éprouvé l'Armeria est l'incendie qui détruisit le bâtiment en 1884. Un nombre considérable de drapeaux, de vêtements, la sellerie, furent la proie des flammes. Toute l'installation, qui avait exigé du comte de Valencia un travail de plusieurs années, une précieuse collection d'étoffes anciennes comme on n'en retrouvera plus, furent détruites en une nuit. Tous les objets qui

n'étaient pas en métal furent brûlés ou complètement abimés; quelques lances furent préservées, mais elles perdirent leur peinture. Sans se laisser décourager, le stoïque conservateur se remit à l'œuvre; en 1894 il fit réinstaller les collections, auxquelles un travail de dix ans venait de rendre leur éclat, dans le local qu'elles occupent aujourd'hui. C'est un bâtiment situé à l'aile gauche du Palais Royal, dont la cour d'honneur est fermée par une grille occupant l'ancien emplacement de l'Armeria de Philippe II.

La salle actuelle composant l'Armeria est longue d'environ quarante mètres, large de seize, haute de neuf, éclairée d'un côté par trois hautes fenêtres dont les tympans en plein cintre sont garnis de trophées d'armes, et en haut par un grand vitrail enchâssé dans la voûte très ouverte que forme le plafond. Dans cette vaste pièce sont rassemblées toutes les armures, les armes portatives, les rares bannières qui ont échappé au dernier incendie. Mais les pièces d'artillerie ne sont pas encore installées; elles prendront place dans une salle du sous-sol, éclairée comme le rez-de-chaussée, grâce à la différence de niveau existant entre les assises du bâtiment et le lit de la rivière.

On peut dire, d'une façon absolue, qu'il n'y a pas à l'Armeria Real de Madrid une seule pièce d'armes, un seul objet qui ne mérite une description détaillée. Un pareil travail ne trouverait pas ici sa place et serait un véritable catalogue. Celui du comte de Valencia viendra bientôt combler cette lacune. Je me bornerai aujourd'hui à signaler les œuvres principales des maîtres italiens et allemands et les pièces les plus remarquables, les meilleures épées des grands *espaderos* de Tolède.

Toutefois j'appellerai d'abord l'attention sur des pièces d'armes et des épées archaïques du plus haut intérêt, qu'on en connaisse ou non les auteurs.

I

LES ARMES ARCHAÏQUES

C'est tout d'abord un cimier de heaume datant du commencement du XVe siècle, ayant appartenu au roi don Martin d'Aragon; longtemps on l'attribua à Jayme I le Conquérant, qui, au XIIIe siècle, fit la conquête de Majorque. Cette relique vénérable a échappé jusqu'ici aux


ÉPÉE DU XIII[e] SIÈCLE, JADIS ATTRIBUÉE A ROLAND.

vicissitudes et aux incendies qui détruisirent tant d'objets fragiles, fortune d'autant plus singulière que la nature même de ce cimier — il est fait d parchemin — semblait le condamner à une ruine certaine. D'un petit couronnement servant de base, se dresse l'encolure d'nn dragon, d'une sorte de chimère, dont les ailes à fortes nervures se lèvent verticales [1]. Le fils du vaincu de Muret semble avoir chéri cette sorte d'emblème que l'on retrouve sur ses sceaux. Le carton matelassé intérieurement (*e interiormente cubirto de esponja*) est peint et doré.

Nous reproduisons ici une admirable épée du XIII[e] siècle, complète, avec son fourreau, et qui fut longtemps désignée sous le nom d'épée de Roland. Tout porte à croire qu'elle a appartenu à saint Ferdinand, comme le disait déjà le catalogue de 1854 et comme le prouvera la prochaine étude

1. Lors de l'expédition de Majorque (1229), don Jayme portait un cimier ailé à son heaume : « A cheval, bardé d'acier, enchemisé de mailles, *la chauve-souris de fer perchée sur le heaume...* » (Cf. Lucien Dollfus, *Études ur le moyen âge espagnol.* In-8°, Paris, Leroux, 1894, p. 195.) — Le cimier de l'Armeria a dû appartenir à un heaume de tournoi. Il a pu exister une confusion entre les termes de dragon et de chauve-souris, comme en témoignent les lignes suivantes de G. Campuzano y Herrera dans le catalogue de l'Armeria publié à Madrid en 1854 : « ...y su cimera tiene la forma de un dragon alado, llamado en lemosin *drac-pennat, y not rat-pennat* como dicen los valencianos. » (Page 71, n° 1632.) Cf. Dib. de S. tome I, pl. 1, fig. 1 et 2. J. M. Bover, dans son *Histoire de Majorque*, s'exprime ainsi : « Tenemos por mas averiguado que el timbre puesto sobre el yelmo de las armas reales del rey D. Jayme es un feroz dragon con alas estendidas; lo que claramentè se puede ver en las armas que desde el tiempo de la conquista se conservan en la sala de esta universitad, y que la semejanza de los vocablos *drac-pennat y rat-pennat* en lingua lemosina ha sido el motivo de este commun error. » (*Hist. general del reino de Mallorca*, tome I, p. 327.) Il faut remarquer que les cimiers du XIII[e] siècle étaient très peu élevés. (Cf. Demay, *Le costume d'après les sceaux.*)

du comte de Valencia. Les inventaires des rois catholiques montrent que ce beau branc était depuis longtemps dans leur trésor, où on le nommait épée de Roland. C'est la même histoire pour toutes les épées chevaleresques, que ce soient celles de Charlemagne, de saint Maurice ou d'autres encore. L'épée de saint Ferdinand est montée richement en argent doré. La lame, longue de 88 centimètres, large d'un peu plus de sept sort, sans doute des fabriques de Valence[1]. La garde, à quillons enroulés, est d'argent massif, chargée de gravures à la pointe, et sur son écusson s'étalent, de part et d'autre, les tours de Castille et le lion de Léon. La fusée de bois est cachée sous des plaques d'argent doré, autrefois recouvertes d'ornements en filigrane qui ont disparu des plats, tandis que les côtés et les bagues sont chargées de décors ciselés. Les gemmes qui rehaussaient le revêtement en vermeil du pommeau ont été perdues, comme quelques-unes de celles qui chargent le fourreau. Celui-ci est composé de deux mises de bois habillées de cuir, et sa face extérieure est revêtue d'argent doré. Cinq longues lames encadrées par des baguettes ciselées sont autant de compartiments rectangulaires, dont le dernier, formant bouterolle, s'arrondit en arc tiers-point ; tous alternent par le dessin de leur décor rapporté au filigrane et se combinant par petits champs avec les sertissures vigoureuses qui happent les cabochons de grosseurs variées. De ces pierres, quelques-unes sont des intailles antiques. En haut du fourreau, dans la région de la chape, une améthyste énorme fait saillie, sans doute pour retenir les courroies du ceinturon. Les traditions wisigothiques et mauresques se trouvent mêlées dans le parti de décoration général de cette admriable épée.

On a tant parlé de l'épée du Cid qu'on ne peut la passer sous silence. De cette arme légendaire, la lame seule date du XIIIe siècle; elle fut remontée au XVIe siècle sur une garde d'acier au goût du jour par Salvador, armurier de Tolède aux gages de Charles-Quint. Non

1. Cette lame est remarquable par son bel état de conservation. Large et mince, elle porte une gouttière centrale peu profonde, délimitée de chaque côté par une double ligne tracée à la pointe enserrant une série de points enfoncés. Trois séries de cercles concentriques doubles ornent la gouttière elle-même. Seuls les cercles de la série médiane sont complets; les autres ne sont figurés que par moitié et semblent coupés par la ligne formant bordure. Dans la vitrine, renfermant cette arme précieuse entre toutes, est conservée une très belle lame aussi ancienne, plus étroite, mais de même forge, et qui porte dans sa gouttière des caractères et des ornements rappelant les lettres dracontiennes des vieux manuscrits saxons.

content de changer la monture, Salvador se crut autorisé à remanier la lame ; il en lima le talon latéralément pour dégager les côtés et forma un *ricasso* qu'il borda d'une gouttière de fer soigneusement rabattue. Une pareille histoire est bonne à conter : elle prête à réfléchir ; elle excuse même quelques actes de vandalisme moderne. Car si une époque aussi amoureuse de l'art que le fut le XVI[e] siècle, si un souverain aussi amateur de belles armes permirent une pareille restauration, l'on doit certainement pardonner beaucoup à notre temps et à nos contemporains.

Citons encore, parmi les objets les plus anciens et les plus remarquables, un fragment de pennon du XIII[e] siècle, quelques débris du manteau authentique de saint Ferdinand avec leurs orfrois et leurs gemmes, deux chanfreins d'or du XIV[e] siècle.

II

LES HARNOIS DE MAXIMILIEN ET DE PHILIPPE LE BEAU

Les pièces d'armures ayant appartenu à l'empereur Maximilien sont peu nombreuses à l'Armeria de Madrid ; c'est au musée de Vienne qu'on en trouvera les plus magnifiques spécimens. Le peu qu'en possède l'Armeria représente surtout des parties de harnois dont Charles-Quint se servit après la mort de son grand-père ; telles sont ces belles bardes de cheval qui furent gravées par Hans Burgkmair. Elles arment le grand destrier sur lequel est montée l'armure de Charles-Quint, dites des joutes de Valladolid et qui fut exécutée en 1517 par les Colman d'Augsbourg. Ces bardes, très complètes, habillent même tout à fait l'encolure et rentrent dans la tradition de cet Albrecht, armurier de Maximilien, qui se fit peindre sur son cheval entièrement couvert de fer et dont les jambes mêmes étaient armées comme celles de son cavalier. Le chanfrein, relevé à son extrémité, a ses menins d'oreilles enroulés et façonnés en cornes de bélier. La barde de croupe est couverte de gravures qui sont bien dans la manière de Hans Burgkmair, un des artistes préférés de Maximilien[1].

1. Il l'employa autant comme illustrateur de ses livres de tournois que comme graveur d'armures. Le vieux Burgkmair eut un fils qui, comme lui, s'appelait Hans, et qui travailla également pour l'empereur. Une lettre de l'empereur Ferdinand, datée du 11 décembre 1559, nous donne quelques renseignements précieux sur ces deux artistes. « Votre concitoyen nous a respectueusement exposé que son père et

Des séries d'oves, de pendeloques, sont figurées en repoussé sur la croupière, les flançois, la pissière qui porte en outre deux mufles de bètes vigoureusement repoussés en haute saillies, mobiles, pouvant s'enlever à volonté et fixés par des boutons tournants [1],

Une autre armure de cheval (A. 149) de fabrication allemande, mais dont l'auteur n'est pas connu, fut héritée de Maximilien par Charles-Quint, en 1521. Les bardes ajourées portent de grands personnages repoussés et rehaussés de traits de gravures, représentant des scènes de la vie de Samson et les travaux d'Hercule. Ces larges décors sont bien dans la tradition des harnois de chevaux figurés par le Flamand Nicolas Hoghenberg [2].

L'Armeria possède encore une brigantine de Maximilien. Richement habillée de satin grenat, elle présente une particularité remarquable : les lamelles d'acier qui forment son corps sont dorées dans la région de la colonne vertébrale ; elles offrent un travail de gravure représentant l'aigle de l'Empire et une inscription : BERNARDINUS CANTONI MEDIOLANENSIS, qui nous indique le nom d'un des fameux

lui ont autrefois travaillé à l'eau-forte les armures de notre aïeul et de notre frère, l'empereur Maximilien et l'empereur Charles, de glorieuse mémoire, et qu'ils ont travaillé avec l'armurier en montrant la plus grande application comme la plus grande obéissance..... mais qu'aujourd'hui, accablé d'années et chargé par le Tout-Puissant d'une nombreuse famille, ayant de plus la vue usée et le corps en continuel état de faiblesse, il ne peut plus exercer son état avec l'habileté qu'il déployait dans sa jeunesse..... Nous vous invitons donc, car tel est notre bon plaisir, à donner au dit Burgkmair la première place de graveur qui se présentera ou toute autre charge à laquelle il serait propre avant d'y appeler un autre. » Cf. H. de Hefner-Alteneck, *Costumes, Œuvres d'Art et Ustensiles depuis le commencement du moyen âge*, etc., édit, franc. in-f°. Francfort-sur-le-Mein, 1890. — Cette nouvelle édition, en cours de publication chez les Keller, n'a pas été remise au courant depuis quarante ans ; si les planches sont excellentes, le texte fourmille de grossières erreurs que les traducteurs ont dû respecter : il est vraiment fâcheux de voir une aussi importante publication d'archéologie paraître dans de semblables conditions. Parmi les graveurs d'armures, il faut citer encore Auguste Hirschvogel de Nuremberg et les frères Hopfer d'Augsbourg ; on désignait souvent dans les comptes ces graveurs sous le nom de peintres d'armures « parce qu'ils couvraient au pinceau les parties les plus considérables des ornements et des fonds, n'employant la pointe que pour les traits fins, les hachures ». Cf. Hefner-Alteneck, *id.*, *ibid.*, pl. 553.

1. Un harnois de cheval du Musée d'Artillerie présente le même système de décoration et a été exécuté par les Allemands ; il est catalogué sous le n° G. 552 et porte l'armure G. 38.

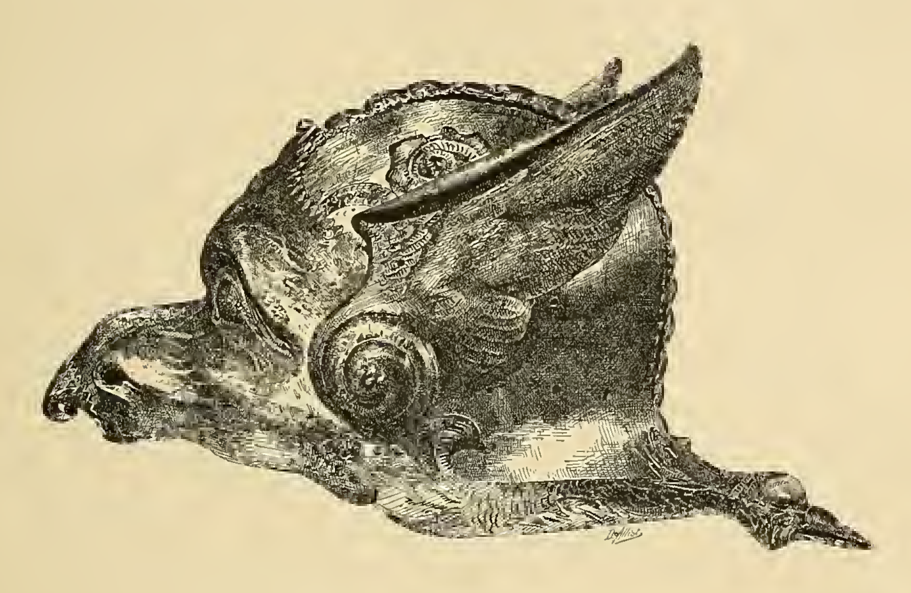
2. C'est une suite de trente-huit planches gravées à l'eau-forte, représentant *l'entrée triomphale de l'empereur Charles-Quint dans la ville de Bologne*. Hoghenberg mourut à Malines en 1544.

armuriers de Milan qui faisaient concurrence aux Missaglia et Negroli dont j'ai ici esquissé l'histoire. Le personnage qui porte cette belle brigantine est coiffé de l'étonnante salade en mufle de bête dont la figure est ici donnée. Ce casque admirable est attribué à Philippe le Beau. Il est représenté dans l'inventaire illustré des armes de Charles-Quint (folio 42), comme noirci en partie, notamment aux ailes, avec de larges parties dorées. Aujourd'hui, les nettoyages successifs l'ont rendu blanc et or et d'un ton magnifique. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer dans cette œuvre, dont l'artiste — Italien sans doute — est resté inconnu, ou du parti audacieux et barbare qui domine dans cette tête fantastique, ou de l'entente admirable de la technique, de la perfection de la forge, de la finesse d'exécution. Si minutieux que soient les détails, ils ne nuisent pas à l'ensemble, et la libre fantaisie qui présida à cet arrangement ingénieux et singulier s'est encore donné cours dans le couvre-nuque, qui se termine en oiseau. Les ailes, qui se fixent à la région des tempes par des enroulements en hélice, sont d'un modelé plein de saveur, tandis que, puissamment massées, les parties de la face sont tourmentées par une sorte de rictus. Ce qui frappe dans cette salade, c'est l'impression de force. D'autres casques de Philippe le Beau valent au contraire par l'élégance et la richesse du décor, comme cette barbute et cette salade exécutées par les Missaglia de Milan, dont le champ disparaît sous des entrelacs d'argent et d'or arrasés. L'une et l'autre ont malheureusement perdu leurs bavières qui sont figurées dans l'inventaire illustré au folio 43[1]. D'une admirable armure gothique du même roi, il ne

1. Cette barbute et cette salade ont été longtemps attribuées à Abou Abdallah ou Boabdil, comme tant d'autres objets, notamment les harnois de joute de Philippe le Beau. Les bavières qui ont disparu et qui, sans doute, ont été détruites, étaient du plus haut intérêt. Celle de la salade se compliquait d'une défense de mailles protégeant en arrière la racine du cou; il paraît en avoir été de même de celle de la barbute. Ce casque avait sa crête surmontée d'un anneau, aujourd'hui perdu; perdu aussi le cimier de la salade, cimier détaché qui couvrait la crête et se terminait par un ornement ovoïde. Le revers de la médaille de Louis XIII de Gonzague par Pisanello montre une salade avec un pareil cimier. Cette médaille a été figurée dans la *Gazette* au cours du remarquable travail de M. G. Gruyer sur Pisanello (mai 1894); nous donnons plus loin (page 243) la salade de Philippe le Beau. Il y a deux ans, l'*Art pour tous* en a donné une grande et bonne figure. Si l'attribution de ce casque à Boabdil doit être repoussée presque à coup sûr — et cependant l'on sait que les Maures et les Sarrasins ont parfois porté des harnais chrétiens — on ne peut être absolument sûr qu'il ait appartenu à Philippe le Beau, car on peut le rapporter aussi à Maximilien, dont bien des pièces d'armes furent héritées par Charles-Quint. Sans doute le comte de Valencia élucidera-t-il cette intéressante question en dépouil-

reste que les gantelets, qui sont peut-être les plus beaux qui existent. La finesse et la fermeté des cannelures, la délicatesse des fenestrations en trèfles, l'élégance souveraine des profils, tout se réunit pour faire de ces défenses de main le chef-d'œuvre de l'armurerie allemande. C'est maintenant dans les œuvres de Martin Schongauer, de Lucas de Leyde, d'Albert Dürer qu'il faut chercher les figurations de ces harnois, dont quelques rares débris existent encore dans les musées et les collections d'amateurs.

Deux belles armures de joute ayant appartenu à Philippe le Beau



SALADE DE PAREMENT ATTRIBUÉE A PHILIPPE LE BEAU.

(Travail sans doute italien, fin du XVe siècle.)

comptent parmi les objets les plus intéressants de l'Armeria, et elles sont dans un parfait état de conservation. Nous donnons ici un de ces harnais comme spécimen des magnifiques montages qu'a exécutés le

lant ses riches collections de pièces d'archives ou en consultant le savant directeur du Musée de Vienne, M. Wendelin Bœheim. Pour les harnais vendus par les chrétiens aux musulmans, cf. : Pierre Clément, *Jacques Cœur et Charles VII*. In-8o, Paris, 1873, p. 18; — Daru, *Histoire de Venise;* — Astruc, *Mémoire pour l'histoire naturelle du Languedoc*, p. 545; — Depping, *Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe*, etc. — Il est sûr que les armuriers lombards travaillèrent pour les Turcs. Parmi les trophées de la bataille de Lépante qui sont à l'Armeria, il y a des sortes de heaumes d'acier doré d'un travail magnifique, dont les procédés d'exécution semblent bien ceux des Negroli.

comte de Valencia, dont le goût sûr a présidé à la confection et à l'ajustement des cent mannequins, et plus, qui portent les pièces d'armes de toutes les époques, formant des adoubements complets ou partiels. Sur le jupon d'armes de velours rouge brodé d'or descend une courte chemise de mailles qui revêt le torse et les bras. La cuirasse d'acier doublée est recouverte de son ancien brocart tisssé d'or et de pourpre; elle est poinçonnée aux armes de la fameuse fabrique espagnole de Valence. Le heaume à tête de crapaud, les brassards complets sont d'acier poli, mais la rondelle de la lance, large et plate, possède encore des ornements gravés à la pointe et autrefois dorés. On remarquera combien toutes ces pièces, datant de la fin du xve siècle, présentent d'intérêt, en nous montrant toutes les dépendances de l'armure de joute, faucre à crémaillère, moraillons du heaume, dont le gorgerin s'échancre pour laisser passer le piton d'acier, axe de la poire de bois où venait s'attacher la targe ou placard. A la courte braconnière, à hauteur de la hanche est fixé un fort godet où pouvait reposer le sabot de la lance quand on la tenait verticale. Ce harnois est catalogué sous le n° A. 17; un autre (A. 16) a sa courte jupe, sa demi-saie, de velours jaunâtre brodé ; sa cuirasse a encore son revêtement de brocart. Le brassard droit est complet, avec ses deux canons, sa cubitière et son miton; du gauche, il ne reste que la cubitière et le miton. Il existe un demi-renfort gauche, pour le plastron, qui a une tuile à sa braconnière. Ces pièces de plates sont chargées de gravures à la pointe, tout comme la rondelle de lance, et ces gravures étaient autrefois dorées. Le poinçon est une fleur de lys.

A Philippe le Beau sont encore attribuées diverses pièces d'armes montées sur un mannequin (A. 11 à A. 15), portant un corps de cuirasse avec rondelles d'épaules, brassards et gantelets, et un curieux casque en forme de petite barrette avec bavière. Toutes ces plates sont chargées de gravures à la pointe dorees, où se lisent des inscriptions en latin et en bas flamand. A cette armure se rapportent un chanfrein et une selle d'armes à cannelures en biseau, et un *montante*, épée à deux mains dont la lame gravée et dorée porte l'inscription : QUI VODRA. Sur le haut de la dossière de ce harnais est un poinçon en forme de cercle coupé par un diamètre horizontal, d'où s'élève une croix. Ces diverses pièces d'armes habillant les trois mannequins se retrouvent figurées dans l'inventaire illustré de Charles-Quint.

III

ŒUVRES DES MAITRES ALLEMANDS QUI ONT TRAVAILLÉ CHARLES-QUINT ET PHILIPPE II

Le plus ancien en date de ces vaillants *plattners* de Landshut, de Nuremberg, d'Augsbourg, paraît être le vieux Colman, forgeur de casques (*Helmschmied*) de l'empereur Maximilien. Charles-Quint semble avoir particulièrement chéri cet admirable armurier, et, quand Lorentz, son père, mourut en 1531, l'empereur continua à honorer de sa confiance Desiderius Colman, fils du vieux Lorentz, et lui commanda de nombreuses armures avec les innombrables pièces de rechange, bardes de chevaux, selles d'armes, qui composaient alors un harnois complet, bon pour combattre à pied, à cheval, aux tournois, aux joutes, comme en champ clos ou dans les pas d'armes. Philippe II fit également travailler Desiderius Colman, qui exécuta pour lui un des plus beaux harnois qui existent : je veux parler de celui d'acier noirci orné de figures repoussées, touchées d'or, dont le chanfrein, jadis volé à l'Armeria par des dépositaires infidèles, est aujourd'hui au Musée d'Artillerie de Paris [1].

La première armure que Colman, *Colomanus de Brabant*, comme il est désigné dans les pièces d'archives, exécuta pour Charles-Quint est datée de 1516 ; à cette époque, le grand Charles n'était encore que duc, comme le prouvent les initiales entrelacées K. D., gravées sur la passe-garde de la grande épaulière gauche. Ce superbe harnois

1. Ces petites dilapidations, qui font le désespoir des archéologues, se sont continuées pendant des années, et le comte de Valencia a mis tous ses soins à faire rentrer quelques objets qui lui avaient été signalés comme se trouvant entre les mains de gens plus au moins versés dans la connaissance des armes anciennes. Souvent il dut payer des sommes considérables, et le roi Alphonse XII — c'est tout à l'honneur de sa mémoire — ne recula devant aucun sacrifice pour ces sortes de rançons. Le chanfrein noir et or que nous avons figuré ici (1er mars 1894) devrait être rendu par le gouvernement français à l'Espagne en échange de quelque objet d'art, armure, ou autre. La dispersion des divers pièces d'un même harnois est mauvaise ; c'est autant de perdu pour la science, quand il faut aller examiner un bras à Vienne et une grève à Paris, un chanfrein à Madrid et une pissière à Berlin.

d'acier poli décoré de bandes étroites gravées et dorées, combinées avec des nervures ouvrées en torsades, a ses bordures retaillées en séries de pointes de diamant. Ses pièces de rechange habillent quatre mannequins [1], et autour sont groupés les chanfreins et les selles d'armes allant avec. Par son architecture générale, ce harnois rappelle celui de François Ier à notre Musée d'Artillerie ; il est d'une aussi belle forge, mais bien plus intéressant comme complexité de pièces. L'armet, du type à bec de moineau [2], présente un système de fermeture compliqué à la nuque d'une patte d'acier dont l'extrémité élargie fait saillie sous la rondelle de volet. Un armet d'un autre type est destiné aux joutes.

L'armure dite *des joutes de Valladolid* [3] fut exécutée par le *plattner* augsbourgeois l'année suivante (1517). Son décor est composé de bandes gravées courant sur les champs d'acier poli ourlés de fortes torsades. Les cuissots et les grèves sans molletières ont leurs bords denticulés en feuilles de houblon, motif ornemental cher jadis aux ducs de Bourgogne [4]. Parmi les pièces de rechange, il faut signaler un très beau bras droit articulé complètement, de telle sorte qu'il n'y a pas de défaut à la saignée; la forme générale est celle d'une manche de pourpoint modelée par bandes, suivant la mode d'alors. Des bras gauches renforcés sont destinés aux joutes ; ils portent un miton ou bien un bras de fer et des épaules de mouton renforcées

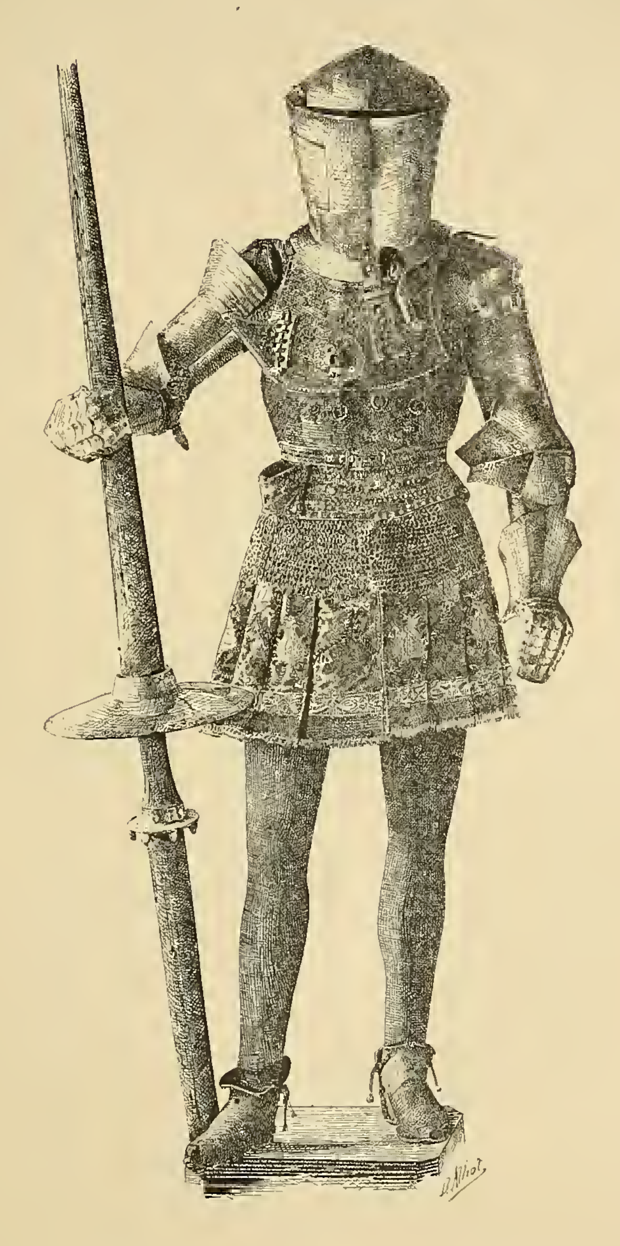
1. Ces diverses pièces d'un même harnois sont cataloguées en A. 19 — A. 36; elles se trouvent dans le second carré à droite, en entrant. Le cheval sur lequel est montée l'armure de joute (A. 26) est armé de bardes bien postérieures en date et qui ont sans doute appartenu à Philipe II, comme en témoignent les emblèmes gravés, où l'on retrouve la grenade d'Espagne et la rose des Tudors. Ces bardes sont de travail allemand.

2. J'ai commis une erreur à propos des armets à bec de moineau, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, dans un de mes articles sur le Musée d'Artillerie (1er mars 1894, p. 260), où je disais que ce musée ne possédait pas de tels armets. A vrai dire, je m'étais trompé sur certaines particularités de ces défenses de tête et je dois faire entrer dans la catégorie dite *à bec de moineau* ou de *passereau* plusieurs casques du Musée d'Artillerie, dont un a été figuré par Viollet-le-Duc. Cf. *Catalogue du Musée d'Artillerie*, par le colonel Robert, p. 177 et suiv., n°s 55 à 59. — A. Angelucci, *Le Armi del cav. Raoul Richards;* Rome, 1886, p. 162. — Id., *Catalogo della Armeria Reale;* Turin, 1890, p. 75.

3. Voir, dans le *Jahrbuch* de Vienne (année 1890), la remarquable étude du comte de Valencia sur la jeunesse de Charles-Quint et son amour pour les jeux guerriers.

4. Cf. Ed. de Beaumont, *Notice sur les gens de guerre du comte de Saint Paul, qui sont enfouis à Coucy;* Paris, 1888, p. 13.

protégeant la saignée. Ce harnois est monté sur le cheval recouvert



ARMURE DE JOUTE DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.

Poinçonnée aux armes de la ville de Valence et attribuée à Philippe le Beau.

des bardes ayant appartenu à Maximilien et décrites plus haut. Tout le personnage forme une magnifique statue équestre, habillée d'une

demi-saye d'armes de velours noir brodé d'or, ceinte d'une riche épée ; l'armet est surmonté d'un haut panache de plumes d'autruche pourprées; un pareil plumail se balance sur le chanfrein du cheval. Celui-ci est, sous ses bardes, complètement habillé d'une housse de soie qui lui descend jusqu'aux pieds. La housse de soie verte est bordée d'une large broderie jaune; à intervalles égaux, sur ce champ de sinople, l'aigle noire est quatre fois répétée. La selle d'armes a son tapis de velours ancien d'un ton cramoisi réchauffant les arbachures d'or. A la main, Charles tient une lance évidée, une bourdonasse peinte et finement dorée. Telle est dans sa magnificence la royale effigie qui se voit au coin d'un des carrés de l'Armeria. Et plus de vingt-cinq statues équestres, parées avec un même luxe, une semblable richesse d'étoffes anciennes, un pareil soin de la certitude archéologique se dressaient autour de moi tandis que je travaillais dans le silence de la grande salle! Depuis lors j'admire moins notre Musée d'Artillerie, dont les richesses dispersées, clairsemées, groupées au hasard, ne valent pas la moitié de ce qu'elles donneraient si un classement méthodique et des montages artistiques leur rendaient la vie qui leur manque.

Les selles d'armes faisant partie du même harnois sont d'une date postérieure à celle des bardes, comme en témoignent les colonnes d'Hercule avec la devise PLVS VLTER; mais l'artiste inconnu qui les a exécutées, et qui était sûrement un Allemand, a donné aux sujets le même caractère qu'aux figures des bardes en complétant le modelé des repoussés au moyen de traits gravés à l'eau-forte.

A Desiderius Colman doit être attribuée certainement la belle armure de champ clos, à tonne, exécutée en 1536; car son père Lorentz était mort en 1531, au moment où il venait de terminer les superbes harnois A. 108 et A. 65 à A. 92. Pour livrer le second, qui semble être le premier en date, le vieux *plattner*, pressé par l'Empereur, dut s'excuser auprès du marquis de Mantoue dont il négligeait les commandes, comme celles de bien d'autres princes, quand il s'agissait de satisfaire Charles-Quint. L'Armeria possède ce harnois de gendarme complet avec ses pièces de rechange sans nombre, toutes ornées de bandes gravées et dorées. L'armure du cheval présente une barde de croupe décomposée en lambrequins d'acier terminés en chasse-mouches retombant sur la housse de velours vert. Ils sont fortement cannelés, comme la barde de crinière, la pissière et le chanfrein, dans la tradition maximilienne. Les bandes de toutes les pièces du harnois gravées sur fond sablé, dorées, sont enfoncées

dans les champs. Toutes les dispositions ingénieuses propres à assurer la défense, à supprimer les défauts, s'observent dans les pièces multiples de cet habillement de guerre, depuis le harnois de gendarme à tassettes composées chacune d'une tuile retombant sur le cuissot, jusqu'aux longs cuissots imbriqués, rattachés directement



CORPS D'ARMURE, DITE A TONNE, DE CHARLES-QUINT, PAR COLMAN D'AUGSBOURG.

à la braconnière et rejoignant les genoux. Le beau harnois A. 108 est typique sous ce rapport. N'était le faucre du plastron, on dirait une armure de capitaine de gens de pied, et l'on a ainsi la preuve que cette forme de cuissots ne se portait point qu'à cheval. Ces cuissots imbriqués rendent l'armure plus légère, et dans ce dernier harnois les grèves n'arment que le devant et la face extérieure des jambes. Le

29

casque est une bourguignote à masque grillagé. Je ne sais s'il existait primitivement deux rondelles d'épaules : seule, aujourd'hui, celle de gauche subsiste. Il est probable cependant que, pour combattre à pied, on enlevait le faucre, et qu'on protégeait alors le défaut de l'aisselle droite par une rondelle. Pour aller à la tranchée, on portait aussi une rondache. Celle qui accompagne le harnois est bien dans la manière large du vieux Colman, qui ne tomba jamais dans la minutie où se laissa aller Desiderius, à cette époque de décadence où l'orfèvrerie étendit ses procédés aux choses de l'armurerie. Sur le champ d'acier se détachent la croix noueuse de Saint-André et quatre briquets de Bourgogne fortement gravés et dorés. Nous figurons ici quatre de ces briquets gravés sur le plastron du harnois. La rondache fut jadis volée à l'Armeria, mais le comte de Valencia sut retrouver la piste et parvint jusqu'au dernier acquéreur, que les offres du roi Alphonse XII tentèrent. L'œuvre du vieux Colman rentra dans l'Armeria royale. Cette rondache, comme tout le harnois, d'ailleurs, avait ses champs noircis, ainsi qu'en font foi les peintures de l'inventaire; aujourd'hui, les bandes dorées se détachent sur les champs de l'acier blanchi par des nettoyages successifs.

L'armure dite *aux cornes d'abondance* date à peu près de la même époque; elle occupe quatre mannequins (A. 115 à A. 127). Sa décoration, où se relèvent en saillies des cornes d'abondance, est formée de fines cannelures en relief, dans la tradition maximilienne, entre lesquelles courent des bandes gravées et dorées. A ce harnois il faut rapporter le beau casque (A. 120) dont un monstre couvre le timbre en formant crête avec son échine, tandis que sa gueule s'ouvre au-dessus de l'avance.

Nous avons parlé d'une armure à tonne (A. 49 à A. 64), comme première œuvre exécutée par Desiderius Colman pour Charles-Quint, après la mort de Lorentz. Ce harnois ne porte pas de date, mais la targe couverte de gravures nous montre le nom du graveur et la date de son travail : Daniel Hopfer, 1536. Or le travail de cette targe, de ce placard divisé en petits compartiments losangiques, est bien dans la manière de Colman fils, et tout porte à croire qu'elle a été forgée tout exprès pour cette armure. Les fines gravures de Hopfer, dorées en plein, forment de petits tableaux séparés par les fortes nervures d'acier blanchi du placard [1]. La large bande

1. Le savant directeur du Musée de la Porte de Hal à Bruxelles, M. E. Van Vinkeroy, dans les excellentes notices de son catalogue (1885), est d'avis

dorée bordant la tonne est d'une ornementation plus large ; sur elle court une forte guirlande de chêne. Le décor général consiste en étroites bandes longitudinales gravées et dorées. Les rondelles d'épaule et les vastes cubitières sont plus largement décorées, l'aigle impériale y apparaît en diverses places. Une autre belle armure à tonne (A. 93 à A. 107), que nous figurons ici, présente une large bordure où court une chasse. Les chiens et les ours, de grande taille, sont repoussés en forte saillie sur le fond gravé et doré où des feuillages se mêlent. Tout le harnois est orné de fines bandes gravées et dorées. Ce qu'il faut admirer surtout, c'est la perfection de la forge et de l'ajustage, grâce à laquelle cette défense hermétiquement close, avec ses saignées et ses goussets articulés, sa culette dissimulée sous la tonne, défie le passage d'une pointe sans redouter le tranchant de l'épée et de la hache d'armes. L'armet possède une curieuse pièce de renfort pour la partie postérieure de son timbre. Cette pièce se continue en trois longues pattes d'acier retombant sur la nuque et formant ressort pour mieux résister aux coups de taille.

Par Desiderius Colman fut également exécutée l'armure à gouttières gravées et dorées datée de 1538. Comme celle dite *aux cornes d'abondance*, elle porte sur son plastron une Vierge gravée et sur sa dossière une sainte Barbe, banale patronne de tous les gens de guerre; les deux figures sont d'un beau dessin et la fermeté de la gravure rappelle les Burgkmair. De Desiderius encore est cette fameuse armure dite *de la bataille de Muhlberg* (A. 162 à 185), montée sur une statue équestre nous montrant l'Empereur, armé à la légère, tel qu'il est représenté dans le fameux portrait du Titien. De ce harnois toutes les pièces, au nombre de plus de

que cette sorte de targe doit être nommée *haute pièce tringlée*. Il s'appuie sur un passage du *Tournoi de Noseroy*, publié par notre érudit collaborateur, M. Bernard Prost : « ... Se sont trouvez montez sur chevaulx de mesure et à selle raze, armez de toutes pièces et en harnois de guerre, la *haulte pièce tringtée de fer et à losanges...* » Je ne crois pas que la disposition des compartiments doive influer sur le vocable qui détermine la nature des targes ni qu'il faille confondre la *haute pièce* avec le manteau d'armes. Bien que jusqu'ici nous manquions de documents assez précis pour nous permettre de fonder une nomenclature archéologique certaine, il convient de considérer comme *hautes pièces* plutôt les renforts de ventailles, et comme *manteaux d'armes* les grands renforts protégeant tout le côté gauche, poitrine, épaule et encolure. Souvent, au XVIe siècle, le renfort de la ventaille est uni au manteau d'armes, comme nous le prouve cette admirable pièce de la collection de M. Ressmann, ayant appartenu à un prince allemand, et la plus belle qui existe en ce genre dans les musées ou collections.

cent, sans compter les selles d'armes, chanfreins, demi-chanfreins, rondaches, sont décorées de denticules repoussés et gravés formant bordure à des champs gravés et dorés. Desiderius Colman l'exécuta en 1544[1].

Le chef-d'œuvre du *plattner* augsbourgeois est cette armure noire de Philippe II, alors qu'il n'était encore que prince héritier, et dont le chanfrein et les rondelles d'épaules, détournés par des mains infidèles, peuvent se voir au Musée d'Artillerie de Paris. Desiderius Colman la livra en 1552, et reçut comme prix de son travail trois mille ducats d'or, somme équivalant à cent cinquante mille francs de pouvoir actuel d'argent. En signant ce chef-d'œuvre, Colman se persuada qu'il avait vaincu son rival éternel, Negroli. J'ai raconté ailleurs[2] comment il se figura lui-même sur la rondache, sous forme d'un taureau chargeant un guerrier dont le bouclier porte le nom de Negroli.

1. Aux pieds du cheval de Charles-Quint sont les dépouilles du vaincu, l'électeur de Saxe, Frédéric le Magnanime, le Balafré allemand : Une grande bourguignote, un plastron, un garde-rein, une chemise et des chausses de mailles, une botte de cuir à talon et à cou-de-pied si larges qu'on devait la chausser avec une mule ou un soulier. La lame du grand estoc est jointe à ce trophée. A en juger par ces pièces d'armes, l'électeur était d'une taille gigantesque. L'histoire de la seconde botte est assez singulière : donnée par l'Empereur au duc d'Albe comme souvenir de la journée de Muhlberg (1547), elle demeura longtemps dans le château de la famille d'Albe; mais elle fut détruite par un incendie avec des richesses archéologiques sans nombre. Un autre trophée est celui formé par les armes de François Ier prises à la bataille de Pavie, où le roi fut pris par Diego de Avila, comme en témoignent les lettres de Charles-Quint. On remarquera : une courte dague à forte lame, à simple monture d'acier, et larges quillons chantournés à nervures; — une lame d'estoc forte et courte; — un miton gravé (le gantelet droit, signalé dans l'inventaire impérial, a disparu); — une bourguignote à l'antique, noire et or, ayant comme crête un dauphin à écailles fleurdelisées et chargée de guerriers dont certains ont des fleurs de lis sur leurs casques; l'avance et le couvre-nuque sont finement incrustés d'or; (c'est un travail peut-être français, où l'allure timide et froide des figures rappelle le style de l'armure d'Henri II au Louvre; ce casque dut être pris dans les bagages, avec l'épée émaillée que se fit donner Napoléon Ier, et qui est au Musée d'Artillerie de Paris; elle est remplacée à Madrid par une bonne copie qu'en fit faire Napoléon III); — une targe en forme de pavois bohême réduit, travaillée à l'allemande, bien gravée; au centre un groupe repoussé et doré, figure un grand coq fondant sur un homme d'armes qui cherche à s'enfuir; la bordure est dorée : c'est une targe de parement pour harnois léger à la stradiote ou à la genète, dans le goût des pavois turcs; le travail, sans doute allemand, a dû être exécuté d'après un dessin français.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, 1er mai 1894, p. 397.

Ce harnois est complètement articulé en écrevisse ; c'est un halecret, une anime; seuls, les avant-bras sont tout d'une pièce. Les grèves, sans molletières, se complètent par une pièce fixée à la



HEAUME DE CHAMP CLOS D'UNE ARMURE DE CHARLES-QUINT, PAR COLMAN D'AUGSBOURG.

botte dans la face interne de la jambe[1]. La défense du ventre,

1. Cette pratique de défendre la botte par des adjonctions de mailles et de petites plates est démontrée par la paire de bottes de guerre ayant appartenu à l'empereur Charles-Quint et que l'on conserve précieusement à l'Armeria. Elles sont de mouton roux, légèrement tailladées et piquées, munies de place en place de bandes longitudinales de fines mailles. Ces bottes sont figurées dans l'inventaire de Charles-Quint, avec d'autres chaussures qui n'existent plus.

formée par une braconnière à deux lames et des tassettes à cinq lames, se complète par une braguette. Toutes les pièces, d'acier noirci au feu, sont décorées de motifs repoussés en moyen relief suivant des bandes accompagnées d'autres rubans formés par des ornements feuillés incrustés d'or. Les cubitières et les genouillères sont chargées de figures à l'antique et de mufles de lions entourés de cuirs enroulés comme ceux des typographes vénitiens. Des petits personnages et des mascarons se succèdent sur les bandes repoussées. Le collier de la Toison d'or se détache en relief sur le haut du plastron et de la dossière (A. 239).

Le casque est une bourguignote à petites joues imbriquées ; toute sa surface est chargée de figurines repoussées se jouant parmi des entrelacs ressortant incrustés d'or sur les champs noirs. Son parti décoratif général est celui des bas-reliefs longitudinaux de l'armure, d'où sont exclues les fleurettes d'or incrustées qui leur servent de bordure sur toutes les autres pièces. La rondache (A. 241), d'une aussi belle exécution, paraît ne pas avoir été terminée; elle n'a pas le poli onctueux qui caractérise toutes les parties de cette panoplie. Les mêmes principes qui ont régi l'ornementation du casque se retrouvent en elle, exagérés encore, et l'on peut reprocher à l'un comme à l'autre la profusion d'ornements et de figures qui ne laissent aucun repos ménagé et qui papillottent. Chacun des quatre médaillons du champ figure un roi triomphant, traîné ou porté par des hommes, des chevaux, des lions. L'umbo, légèrement relevé en pointe mousse, montre, autour de sa rosace, l'inscription gravée sur un anneau d'or incrusté : DESIDERIO COLMAN CAYS. MAY. HARNASCHMACHER AVSGEMACHT IN AVGVSTA DEN 15 APRILIS IM 1552 IAR.

On remarquera les différences grandes que présentent le bouclier et la bourguignote avec le reste de l'armure. Celle-ci devait avoir une autre coiffure, un armet, sans doute, ou une bourguignote à masque, dans le genre de celle d'Henri II au Musée d'Artillerie de Paris.

Philippe II paraît avoir honoré de sa particulière confiance l'armurier bavarois Wolf de Landshut; il lui commanda plusieurs armures. Telles sont celle (A. 231) d'homme et de cheval ornée de bandes gravées, et celle (A. 243 à 261) qui ne recouvre pas moins de cinq mannequins et compte encore six selles d'armes et six demi-chanfreins. Le cheval sur lequel est monté le harnois de gendarme est revêtu de belles bardes exécutées par un autre armurier allemand, le nurembergeois Lochner; l'ensemble forme cette superbe statue équestre qui figura à l'Exposition historique européenne de Madrid,

en 1892. Ce harnois royal est d'acier au clair, rehaussé de larges bandes gravées et dorées où courent des rubans sinueux noircis se détachant sur l'or des fonds. L'Armeria possède deux échantillons d'acier ainsi gravé et doré que le *plattner* bavarois envoya au roi d'Espagne afin qu'il pût choisir le motif décoratif à sa convenance. Sur l'un de ces modèles, le ruban court noir sur le fond gravé et doré, sur l'autre le ruban est doré et brille sur le champ noirci. Par



RONDACHE, PAR FRAUENBRYIS LE VIEUX (1543

une disposition fréquente dans la décoration orientale, les deux motifs rentrant l'un dans l'autre forment sujet ou fond, suivant la coloration qu'on leur donne. Les demi-chanfreins portent un grand écusson mobile, doré et peint aux armes d'Espagne, Bourgogne, Brabant, avec Angleterre en abime. Cette armure date donc de 1554 à 1555, car Wolf ne commença à travailler pour Philippe II qu'à partir de 1550, et c'est seulement en 1554 que le roi épousa Marie Tudor. Mais, dès 1552, Wolf avait livré à Philippe une armure bien

plus complète (A. 264) avec tout le harnois du cheval, chanfrein et demi-chanfrein, selles d'armes. Toutes les pièces sont décorées de larges rubans gravés et dorés, qui s'entrecroisent en formant des losanges sur les bardes du cheval, ou courent et se déroulent en bandes où la croix de Saint-André alterne avec le silex étincelant pris entre les briquets de la Toison d'or. Comme pour le harnois précédent, le bavarois envoya au roi des morceaux d'acier gravés et dorés que l'Armeria possède encore. De Wolf de Landshut est aussi une petite armure (A. 275) ayant appartenu à don Carlos, fils de Philippe. Elle dut être exécutée en même temps que le harnois paternel (A. 264); car elle présente tout comme lui les rubans gravés et dorés avec les mêmes dessins et des dispositions identiques. Elle est faite pour un enfant de douze ou treize ans, et présente comme particularité individuelle une frappante asymétrie des épaules. La droite, voûtée et saillante, était bien un des caractères physiques de l'infant.

Un armurier allemand de grande valeur employé par Philippe II fut Frauenbryis, dont l'Armeria possède une belle rondache composée et exécutée suivant les principes sains et solides de Lorentz Colman. Sur le champ bombé de l'acier maté représentant la mer et le ciel, où sont gravés des nuages et le soleil levant, se dresse une figure repoussée vigoureusement. C'est une femme nue qui rame courageusement contre le vent debout, qui a déchiré la voile de son esquif. Sur cette nef, l'inscription : CARO. La femme appuie son genou droit sur un coffre où se lit : GRATIA DEI ; son aviron porte sur sa palette le mot FORTECA. A l'avant sont un livre ouvert et un bouclier dressé avec une croix avec le mot : FIDES. La barque, la croix, la chevelure et la draperie de la femme sont dorées, comme la bordure couverte d'ornements gravés. Cette rondache, datée de 1543, est une excellente production de l'art allemand, dans lequel Frauenbryis le Vieux tient une des meilleures places. Il fut un de ceux qui surent garder la tradition de la puissance des *plattner* de Maximilien et de Philippe le Beau, sans tomber dans la minutie d'exécution et la pauvreté de composition où aboutirent les principaux armuriers de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

Il est certain que l'allemand Peffenhauser, pour avoir vécu à cette mauvaise époque, ne se laissa pas aller non plus vers ces excès de décoration que la mode semblait approuver et qui tendaient à faire des armures des pièces d'orfèvrerie plus chargées de motifs que des drageoirs. L'armure noire qu'il exécuta en 1570 pour don Sébastien I[er], roi de Portugal, est, après celle de Philippe II par Desiderius

Colman, la plus belle des armures de parement que possède l'Armeria. C'est un harnois complet auquel il ne manque que les solerets qui ne se portaient plus guère; tout d'acier noirci, il est orné de séries de figures héroïques et de mascarons repoussés en relief, et présente cette particularité que toutes les têtes des boutons de rivure sont dorées et chargées de gravures représentant les armes de Portugal, les croix de Portugal, les sphères armillaires. Sur la



ARMET DE PHILIPPE II, PAR WOLF DE LANDSHUT.

seconde lame de la braconnière se voient d'un côté, à droite, le lion de Léon, à gauche, l'aigle à deux têtes de la Maison d'Autriche.

Sébastien, qui fut tué au Maroc en 1578, était fils de Jeanne d'Autriche, fille de Charles-Quint, et, comme tel, neveu de Philipe II. Après la mort de son fils, Jeanne d'Autriche se retira à Madrid, où elle fonda un couvent de Carmélites déchaussées royales; il est probable qu'elle donna l'armure de son fils à son frère Philippe II. C'est sur ces raisons que le comte de Valencia attribue le harnois à

Sébastien Ier, alors que jadis on le considérait comme ayant été donné au prince Emanuel de Portugal par Philippe II; chose impossible, car ce dernier n'était pas né lors de la mort de don Emanuel. Il trouve d'autres raisons encore dans les motifs du casque, où se mêlent, dans des combats héroïques, des éléphants et autres animaux des Indes, pays où les Portugais faisaient leurs conquêtes.

Cette belle armure est d'une excellente facture. Les reliefs sont hardis et forts, bien disposés suivant des bandes longitudinales. Seules, les épaulières, cubitières et genouillères sont complètement couvertes de personnages et d'ornements. Les trois bandes chargeant le plastron et la dossière portent d'assez grandes figures; sur la poitrine se remarque un Jupiter lançant la foudre. Le dessin que nous donnons a été exécuté d'après la seule photographie que l'on possède de ce harnois, qui est représenté très mal monté et qui paraît trop court. Aujourd'hui, magnifiquement ajustée sur une statue de belle allure richement habillée de velours et de soie de couleur sombre, l'armure de don Sébastien tient dignement sa place auprès de l'armure noir et or de Philippe II.

On ne sait pas le nom de l'armurier allemand, auteur d'une assez belle armure ayant appartenu à Alexandre Farnèse (A. 296) et qui est fort incomplète[1]. C'est un harnois de gendarme, très simple, dont toutes les pièces sont bordées d'un listel gravé, avec quelques ornements sur les épaulières. L'armet à bandes gravées est du type dit à gorge, et son profil est superbe. La rondelle de lance (I, 45) porte l'inscription : PRINSIPE DE PARMA en trois cartouches séparés par des bandes gravées qui rejoignent la bordure pareillement ornée.

1. Trompé par le récit d'un observateur inexpérimenté, j'ai, dans un de mes derniers articles, ici même (1er oct. 1893, p. 287), attribué à Alexandre Farnèse la petite salade gravée et peinte du Musée d'Artillerie. C'est une erreur : le harnois auquel elle se rapporte, et qui est bien au Musée de Vienne, a appartenu à Nicolas Christophe de Radziwil, duc d'Olyka, et il date de 1575 environ. Cf. Wendelin Bœheim, *Choix des photographies les plus remarquables du Musée de Vienne*, 1894. Bien que les armures peintes ne fussent pas d'un usage habituel, on en trouve cependant des exemples. Ainsi lors du siège de Malte par les Turcs, le 21 mai 1565 au matin, le Grand Maître Jean de la Valette Parisot dirige les opérations d'une sortie. Il se tient à la porte du Bourg « armé d'un corselet blanc et rouge. » — La salade de Radziwil est peinte avec une sorte d'émail à froid déposé dans les creux de la gravure. C'est une composition rappelant les mélanges de couleurs préparées à la *tempera*, où le blanc d'œuf et une colle spéciale représentaient l'excipient.



IV.



LES MAITRES ITALIENS.

Parmi ceux-ci, les plus illustres furent assurément les Negroli de Milan. Mais, en dehors des armuriers lombards, des artistes de toutes les régions, de toutes les villes d'Italie, semblent avoir tenu à honneur de collaborer aux harnois de parement de l'empereur. Léonard de Vinci, Titien, d'autres moins célèbres, dessinèrent, composèrent des casques et des rondaches, et tous les orfèvres paraissent avoir appliqué leur art à enrichir les armures souveraines. C'était d'ailleurs parmi ces derniers que se recrutaient les artistes : peintres, sculpteurs, architectes faisaient tous leur apprentissage, leurs premières études dans une boutique d'orfèvrerie. Les techniques complexes de cet art concouraient d'autant à développer l'adresse d'exécution dont, au contraire de ce qui se passe aujourd'hui, les maîtres s'enorgueillissaient volontiers. La carrière d'artiste comportait une universalité de connaissances et d'aptitudes que l'on ne pratique plus guère maintenant. Un des plus étonnants parmi ces Italiens de talent fut Bartolomeo Campi, dont le regretté Angelico Angelucci nous a laissé l'histoire. L'Armeria possède de lui une belle armure complète, exécutée dans le genre dit à l'antique, en 1546, pour l'empereur Charles-Quint. Bartolomeo Campi fut surtout connu comme orfèvre ; mais son atelier de Pesaro, où il travaillait pour les ducs d'Urbin, lui parut un jour trop peu vaste au gré de son incroyable activité. Sans doute, les lauriers de Michel-Ange, défenseur de San Miniato, l'empêchaient-ils de dormir. Il prit du service dans les armées de Philippe II, accompagna le duc d'Albe en Flandre, et fut tué au siège de Harlem dont il dirigeait les travaux comme ingénieur en chef. Certes, maître Bartolomeo Campi surpasse en gloire militaire Benvenuto Cellini ; car il a fait la guerre plus que le rodomont Florentin, et en outre il a signé une magnifique armure, chose que n'a jamais faite Cellini, bien que l'on s'obstine encore, malgré le travail magistral de Plon, dont l'archéologie pleure

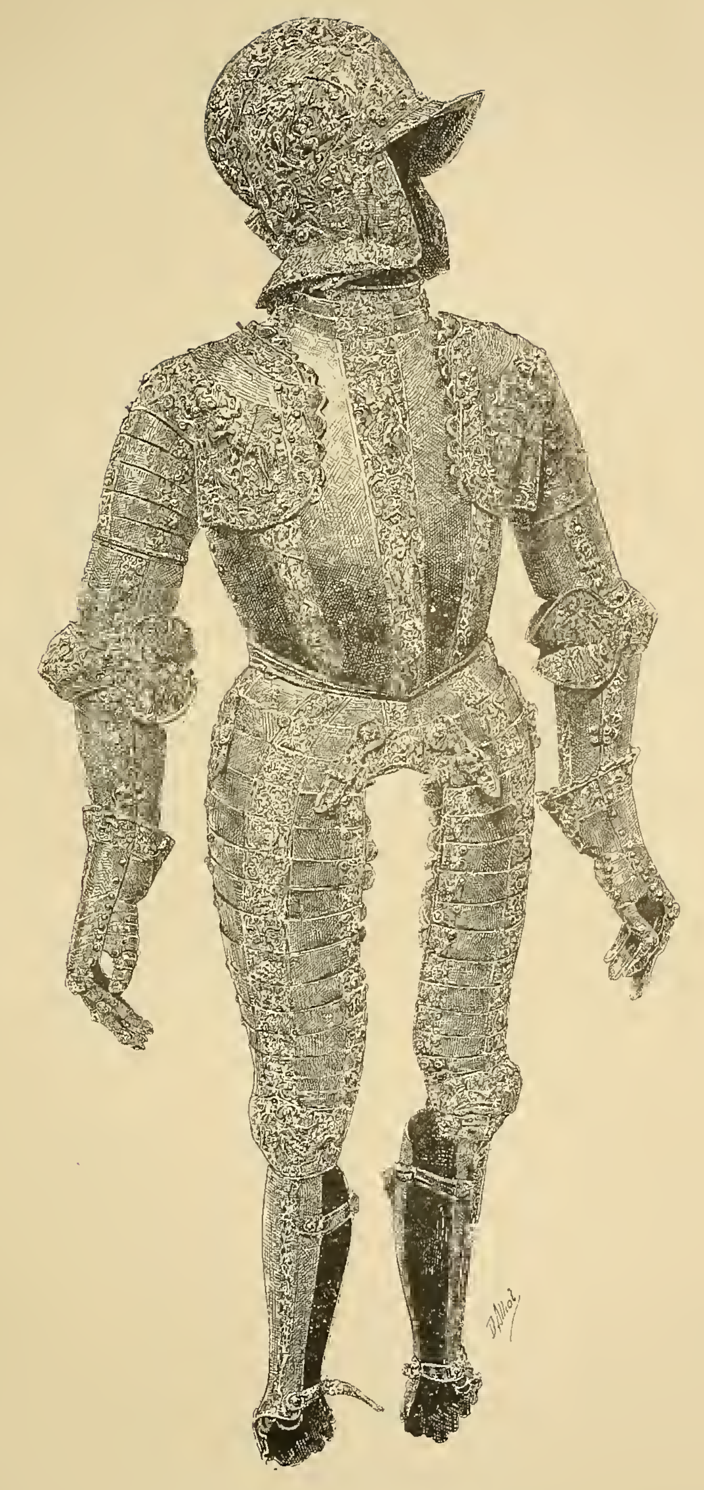
la perte récente, à lui attribuer toutes les pièces d'armes ornées un peu ronflantes, quels que soient leur style et leur époque.

L'armure exécutée par Bartolomeo Campi est battue dans un acier mince, comme il convient pour un harnois de parade, imitant le costume d'un imperator romain, conçu dans le genre gréco-héroïque, cher à tous les maîtres du XVIe siècle. Sur le fond uniformément noirci se relèvent des ornements repoussés, fortement dorés. La cuirasse reproduit les divisions du torse, et tous les plans musculaires sont largement, mais sagement modelés. Sur le ventre, où quelques lames articulées avec science assurent la flexion, court l'inscription suivante :

BARTHOLOMEVS. CAMPI. AVRIFEX. TOTIVS. OPERIS. ARTIFEX QVOD. ANNO. INTEGRO. INDIGEBAT. PRINCIPIS. SVI. NVTVI. OBTEMPERANS. GEMINATO. MENSE. PERFECIT.

Elle est intéressante à tous égards, car elle nous montre que l'artiste a exécuté lui-même toutes les parties de son œuvre, qu'il en a forgé les pièces, relevé les saillies, établi les ajustages, disposé les ornements, incrusté les feuillages, doré les rinceaux. A cette besogne qui aurait demandé une année il n'a consacré que deux mois, et c'était une œuvre de commande. Non content de signer son nom en toutes lettres sur le corps de cuirasse, il a répété, sur les épaulières, ses initiales B. C. F, c'est à dire BARTHOLOMEVS. CAMPI. FECIT. Deux C entrelacés, surmontés d'une couronne, indiquent la royale destination de l'armure. Par les gueules ouvertes des têtes de lions armant les épaules sortent des retombées de lambrequins protégeant les arrière-bras. Et par un judicieux balancement de la composition, dont l'unité de plan est parfaitement observée, les lambrequins de la cuirasse débutent par des médaillons en têtes de lions, et ces mufles se retrouvent sur les cothurnes. Toutes ces têtes de bêtes sont dorées, comme la couronne de laurier qui ceint le timbre du casque, bourguignote à l'antique, incrustée d'or.

Caremolo Mondrone était contemporain de Campi, mais il travaillait pour le marquis de Mantoue, qui lui fit exécuter une belle armure destinée à l'empereur. De celle-ci il ne reste plus qu'un corps, un armet et une curieuse grève ajourée, façonnée en bandes découpées en feuilles de houblon. L'acier, jadis noirci, se rehausse de torsades dorées, qui figurent des épis formant bordures en relief. Par endroits, un fin travail d'incrustation déroule des cordons autour des épaulières, sur la crête de l'armet, aux canons d'avant-bras, et ces tauchies d'or



ARMURE DU ROI DE PORTUGAL SÉBASTIEN 1er.

Par l'Allemand Peffenhauser, vers 1570.

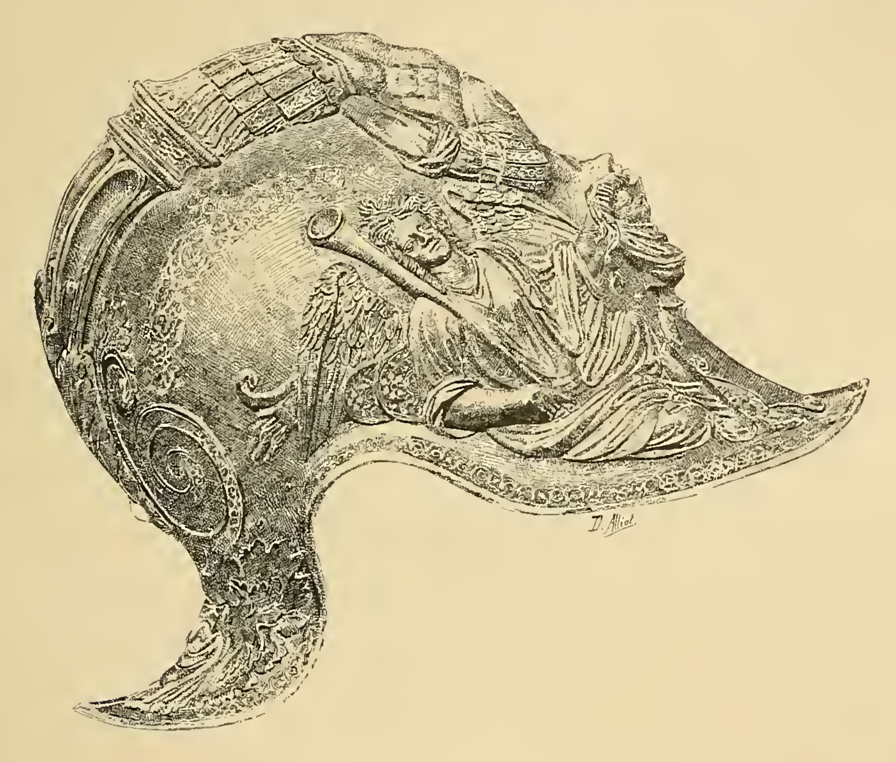
sont exécutées à la mode orientale, rappelant l'art arabe ou persan, avec une extraordinaire délicatesse. C'est sans doute là ce fameux travail *à la turque*, dont parle Benvenuto Cellini et qu'il dit avoir appliqué à de petits poignards, seules armes dont il revendique la paternité.

Le savant A. Bertolotti, archiviste de Mantoue, a, dans son excellent travail sur les petits maîtres italiens au service du marquis de Gonzague, paru à Milan il y a peu d'années, donné des renseignements intéressants sur cette armure, que Caremolo Mondrone apporta lui-même à l'empereur. L'inventaire illustré, auquel il faut toujours se reporter, nous montre combien de pièces manquent à ce harnois incomplet aujourd'hui, mais qui possédait, jadis, outre deux paires de jambes avec les solerets, trois bourguignotes très ornées, dont une d'un modèle rare à masque grillagé.

C'est en 1539 que les Negroli exécutèrent pour l'empereur l'armure complète repoussée (A. 139 à A. 145), qui est une des plus belles qui soient sorties de leurs mains. Façonnée en queue d'écrevisse, en anime, c'est-à-dire par bandes d'acier imbriquées pour favoriser la flexion, elle est complète et habille deux mannequins, tout en comportant de nombreuses pièces de renfort. Les cuissots sont articulés et peuvent boucler leurs genouillères sur des bottes ou les fixer sur des grèves, tandis que les doublures et les renforts permettent de faire du corps léger de cuirasse un harnois de gendarme. Toutes ces plates sont bordées de fins cordons noircis où courent de délicats ornements incrustés d'or. La technique de cette tauchie, le parti décoratif général de l'armure rappellent l'Armure aux lions de Paris, d'autant que les cubitières portent de beaux mascarons d'un style puissant et large, les crânes formant la partie saillante où se loge la pointe du coude. Ces ornements sont traités en haut-relief, comme les riches rinceaux qui se détachent sur les épaulières. Le casque est une bourguignote dont le timbre se modèle en un mascaron répondant à ceux des cubitières, entouré de rinceaux feuillus et de mufles de bêtes. Le masque, habilement articulé, est orné de bandes d'incrustations d'or. Sur le haut du plastron une Madone dorée est rapportée, rivée, sur un fond de médaillon ovale, ménagé à l'eau-forte. Les ajustages de cette armure, la seule complète que l'Armeria possède des Negroli, sont très beaux et bien au-dessus des pièces similaires exécutées par les batteurs de plates italiens. Ceux-ci ne se piquaient pas d'une parfaite régularité dans leurs assemblages, et ils étaient loin de posséder à cet égard l'exactitude et la technique de forge des Allemands. C'est sans doute pour

cela que Charles-Quint ne semble pas avoir commandé aux illustres Milanais des harnois complets pouvant servir à la guerre; il aimait mieux demander ceux-ci aux Allemands, à son préféré Colman, et attendait des Negroli des armes de parade, tels que casques à l'antique et boucliers de parement.

Voici une de ces bourguignotes célèbres entre toutes, encore



CASQUE DE PAREMENT AYANT APPARTENU A CHARLES-QUINT.

Œuvre des Negroli, 1545.

qu'à mon avis elle soit d'un dessin froid et d'une allure médiocre; elle est connue sous le nom du *casque du Maure renversé* [1]. Noire et

1. J'ai déjà parlé de ce casque dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1er mai 1894, p. 410); aussi n'y reviendrai-je pas aujourd'hui, si ce n'est pour vérifier une erreur typographique qui le fait dater de 1535 au lieu de 1545. Quant au casque et au bouclier du Musée de Vienne, une lecture trop rapide de l'inscription grecque m'en a fait donner une mauvaise traduction. ΠΡΟΣ ΤΑ ΑΣΤΡΑ ΔΙΑ ΤΑΥΤΑ ne doit pas s'interpréter : « *Vers les étoiles pour elles-mêmes* », mais veut dire : « *Vers les étoiles par celles-ci* », c'est-à-dire « *par ces armes* ». C'est la traduction grecque du mot virgilien : SIC ITUR AD ASTRA.

dorée, ornée de fines guirlandes d'or incusté, cette pièce présente un grand intérêt, d'autant qu'elle porte en dedans une inscription et une date :

F. ET. FRA. NEGROLI. FACI. A. MDXXXV.

qui sont intéressantes en ce sens qu'elles nous montrent un Negroli Philippe, le chef de la maison, sans doute, vivant encore en 1545 et signant les œuvres en commun avec les deux frères Philippe et Jacques qui travaillèrent fort avant dans le xvie siècle [1]. Une autre inscription plus ancienne (1541) nous montre les trois Negroli collaborant. Elle court sous l'orle du bouclier de la Méduse, orle rabattu en godron pour pincer la garniture :

PHILIPP. JACOBI. ET. F. NEGROLI. FACIEBANT. MDXXXXI.

Dans cette dernière rondache, les Milanais se surpassèrent. Quand on voit cette belle tète de femme puissamment modelée se détacher sur le fond noirci, on se sent en présence d'une œuvre définitive, où l'artiste a mis toute sa science et aussi son inspiration. Le masque de la Gorgone est entouré d'une épaisse couronne délimitant le médaillon central, dont le contour extérieur s'accuse par une simple bordure incrustée d'or. Le reste du champ demeure uni, noir, et sur ce fond sombre ressortent quatre compartiments en losange, quatre entre-deux incrustés d'or, comme la bordure extrême. L'inscription latine est amphigourique et se laisse mal scander; on ne peut guère songer à la traduire sans changements de mots pour la ramener à : TERROR QUOD VIRTUS ANIMO ET FORTUNA *FAVETIS* le vers hexamètre étant faux avec PARETIS (du verbe *parare*.)

Une inscription plus ancienne encore (elle est de 1533) ne fait mention que de Jacques et de Philippe : JAC. PHILIPPVS. NEGROLVS, MEDIOLANENSIS. FACIEBAT, MDXXIII. Elle se lit sur le couvre-nuque du beau casque de parement (D. 1) accompagné de sa rondache (D. 2), qui sont de la plus belle exécution. Le casque est une bourguignote en forme de tête humaine; le timbre arrondi est façonné en chevelure à boucles épaisses dorées ; le masque porte une barbe et une moustache très fournies, frisées, également dorées ; sur le gorgerin se voit le collier de la Toison d'or repoussé en

1. Cf. Wendelin Bœheim, *Die Mailänder Negroli und der Augsburger Desiderius Colman* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, viii, p. 191) et Angelico Angelucci, *Catalogo della Armeria Reale* (*di Torino*), p. 109 et suiv.

saillie, et autrefois doré; les jouées, que peut recouvrir le masque, sont repoussées et portent des oreilles bien modelées en haut-relief; le masque s'attache au gorgerin par une chaîne de rubans d'acier articulés et dorés ; le bouclier présente en son milieu une tête de lion fortement repoussée, que la crinière ondulée joint au champ anciennement noirci; le bord, méplat comme le marli d'une assiette,



BOURGUIGNOTE DE CHARLES-QUINT.

Par Colman d'Augsbourg.

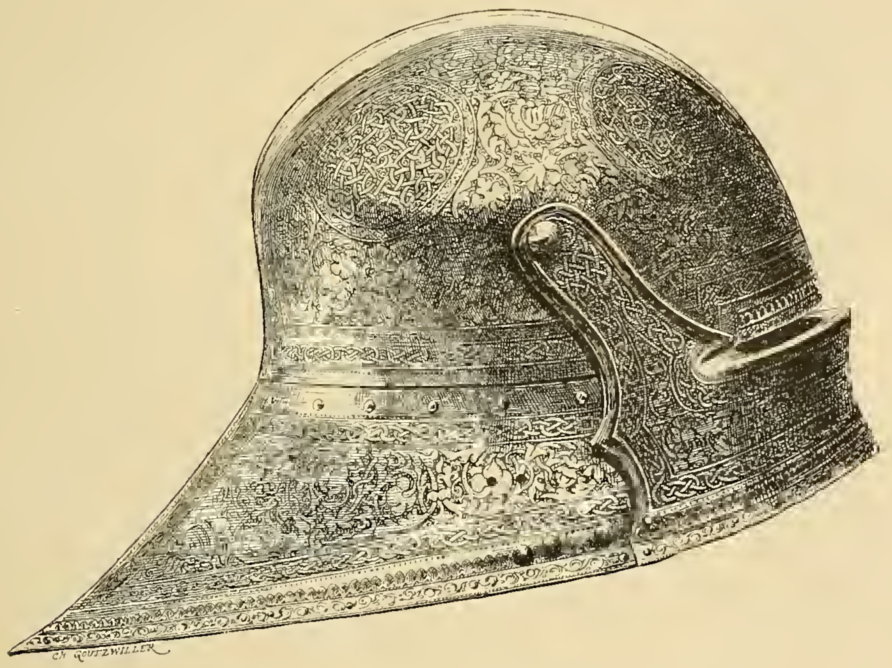
est orné de rinceaux courants d'un bon dessin et qui rejoignent, par des griffons en accolade, des médaillons où se voient les emblèmes de l'empereur, les colonnes d'Hercule, les briquets et les bâtons écotés de Bourgogne, l'aigle impériale. Tous ces motifs sont dorés comme l'orle, chargé d'un travail granuleux. Le casque et le bouclier sont figurés dans l'inventaire illustré: leurs champs étaient, à l'époque, noircis ou bleuis au sombre.

On doit considérer ces diverses armes de parement comme les meilleures productions des Negroli, qui ne relevaient point sans doute encore de cette mode funeste qui les porta, tout comme les Allemands, à surcharger leurs armures de personnages et d'ornements tellement pressés qu'on ne distingue plus de fond, tant l'acier est ciselé, repoussé, granulé, touché d'or, incrusté d'argent. Fallait-il, pour résister à cette détestable pratique, une indépendance de caractère que ne peuvent posséder des commerçants obligés de satisfaire une clientèle désireuse de se modeler aux goûts du jour. Les sociétés ont toujours les formules d'art qu'elles méritent.

Et nous ne saurions trop le répéter : les principes sur lesquels s'appuie la décoration des armures dérivent de lois que les artistes n'ont jamais violées impunément. Lorsque, négligeant de réserver sur leurs champs à ornementer les repos nécessaires, ils couvraient toute la pièce de figures pressées et d'un relief égal, ils obtenaient toujours des effets fâcheux, dont le moindre était la confusion. Mais quand, redoutant ces grands espaces nus qui nuisent à la richesse de la pièce en donnant une impression de froid et de pauvreté, ils réchauffaient ces surfaces par des motifs gravés ou incrustés, ils obéissaient aux traditions décoratives les plus saines. Plusieurs moyens s'offraient à eux, qui, en s'associant, multipliaient les avantages. Ils moiraient les champs, sur quoi ressortaient les reliefs repoussés, de touches d'or et d'argent, de traits à l'eau-forte, et rompaient ainsi la monotonie sans attenter au parti général des saillies principales, qui s'affirmaient plus puissantes. Tel est le système ornemental des belles armures allemandes des Colman, des Frauenbryis et des meilleures pièces sorties des ateliers des Negroli pendant la première moitié du XVIe siècle. Mais, plus tard, tous les repousseurs d'armures tombèrent dans l'excès de décor, tout comme les orfèvres dont les productions paraissent les avoir directement inspirés. Pour produire, en s'appuyant sur de semblables principes, des pièces ayant une haute valeur artistique, il fallut tout le talent des Negroli, auxquels on peut attribuer un casque et une rondache de parement de l'Armeria, où ces qualités et ces défauts se montrent les plus saillants. Le casque est catalogué D. 3 et la rondache D. 4. Rien ne vaut la fougue et la vigueur de la composition et de l'exécution. L'acier noirci se découvre par places sous l'or pour figurer les chairs des personnages; l'or des draperies se mêle à l'argent des robes des chevaux, dans une mêlée où se pressent des cavaliers à l'antique, dont le dessin rappelle le beau temps de Jules Romain.

Les procédés les plus divers se sont combinés pour faire un tout, évidemment superbe, mais auquel on peut reprocher sa confusion décorative. L'azziminia, la tauchie, la dorure au feu, le repoussé, la ciselure, ont apporté leur part à ces deux pièces de grande orfèvrerie d'acier, marquant l'apogée d'un art qui va tomber dans la décadence et dont les débuts peuvent fournir comme exemple la rondache de Frauenbryis que nous avons figurée ici.

Parmi les maîtres milanais qui se complurent à charger les



SALADE TOUCHÉE D'ARGENT, TRAVAIL ITALIEN, FIN DU XVe SIÈCLE.

armures de motifs repoussés sans nombre, il faut citer Luce Picinino, dont l'œuvre la plus marquante est, à l'Armeria, le harnois équestre complet de don Juan d'Autriche. Cette armure est entièrement couverte de cartouches, mascarons, figures, entrelacs, cuirs enroulés, chargeant l'acier bleui au sombre et se relevant en saillies dorées. La profusion des ornements fait papilloter l'ensemble et l'on relève là les premiers symptômes de cette décadence qui va aller s'affirmant de plus en plus à mesure qu'on approche du XVIIe siècle. Bien des pièces manquent : la dossière, la plus grande partie des brassards, les gantelets, les solerets. L'armet, d'un profil un peu camard, indique une époque basse, mais il rachète ce défaut par la beauté de son

frontal, largement façonné en mufle de lion. Les bardes du cheval sont très belles, d'un luxe sombre et sévère, habillées complètement d'un revêtement de velours noir sur quoi se détachent des médaillons et des cartouches dorés, reliés par des motifs ajourés. Cette housse de velours est dentelée en larges festons, bordée d'une retombée de glands. Des mascarons dorés sans nombre, des aigles d'Autriche également dorées complètent sa décoration. Le chanfrein et la barde de crinière sont du même travail que l'armure et la selle d'armes. Une partie des médaillons de la housse ont été volés jadis et ont servi à quelque faussaire pour composer un bouclier à appliques, qu'un marchand peu scrupuleux vendit au célèbre baron des Mazis. Cet amateur légua, entre autres pièces, ce bouclier au Musée d'artillerie de Paris. Il serait à souhaiter que le gouvernement français fît rendre ces médaillons dépareillés à l'Espagne, d'autant que le récent catalogue du Musée d'artillerie reconnaît la provenance des appliques [1].

La rondache de cette armure (A. 293) est d'une richesse digne du reste du harnois, chargée à profusion de motifs décoratifs et de compositions héroïques. Huit petits mascarons rapportés ont été détachés et volés; sans doute étaient-ils d'un métal précieux. Ils doivent figurer dans quelque collection de plaquettes. Le médaillon rond qui occupe le centre paraît représenter le dévouement de Décius ; les quatre autres, ovales, figurent des scènes de chasse. On remarquera que tous ces motifs sont d'une allure plus vive, plus indépendante et plus originale que les œuvres allemandes contemporaines, telles que les broquels du Louvre et du Musée d'artillerie que nous avons, ici même, déjà figurés et décrits [2]. Avec cette rondache de parement va la bourguignote (A. 292), qui complète le harnois. On y retrouve les mêmes qualités et les mêmes défauts de préciosité et de confusion, et certes elle ne vaut les œuvres des Negroli ni comme décoration ni comme forge. Le cimier, qui est une sirène ou une sphynge marine, se détache trop du casque, lui ôtant ainsi de sa solidité. C'est un des pires signes de décadence que ces cimiers détachés de la masse, à moins qu'ils n'appartiennent à ces belles barbutes.

1. « I. 73. Rondache ovale, décorée de médaillons et d'ornements, provenant de débris d'un caparaçon de la seconde moitié du xvi[e] siècle. Le médaillon du centre représente la Terre, les autres la Science, l'Abondance, le Temps et Mars, dorés et damasquinés, d'une belle exécution. Legs de M. le baron des Mazis. *Il est reconnu que ces médaillons décoraient un caparaçon de parade de don Juan d'Autriche.* »

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] pér., t. XI, p. 407.

recouvertes de velours cramoisi marouflé sur quoi courent des ornements dorés, que l'Italie semble avoir tant aimé à exhiber dans les tournois et les fêtes.



HARNOIS DE DON JUAN D'AUTRICHE.

Par Luce Picinino de Milan.

Il faut considérer comme ayant été exécutée d'après les mêmes principes décoratifs que l'on observe dans le harnois de don Juan d'Autriche, la demi-armure d'enfant qui appartint à Philippe III

(B. 1). Sans doute aussi est-elle due à la même main. C'est une œuvre délicate d'orfèvrerie d'où le précieux n'exclut pas la saveur, le gras des ornements est caractéristique et s'accentue par la teinte chaude qu'a prise tout le harnois. La rondache, le cabasset, l'armet, présentent les mêmes caractères techniques que les pièces de l'armure de don Juan, et aux fronts sont les mêmes mufles de bêtes. La couleur des deux harnois, de l'oncle comme du neveu, est exactement la même.

Le comte de Valencia attribue à Lucio Picinino une autre demi-armure de parement ayant appartenu au même infant (B. 4), à cause de la ressemblance qu'elle présente avec l'armure d'Alexandre Farnèse conservée au Musée de Vienne et dont l'attribution est certaine. Elle est d'une composition et d'une exécution plus savantes et plus fines que la demi-armure B. 1. Le modelé est plus gras, et la richesse s'accentue par les rinceaux d'or et les fines perles d'argent incrustés entre les motifs repoussés. Le parti décoratif de ceux-ci ne manque pas de largeur et rappelle, une fois de plus, les belles œuvres de la typographie vénitienne. Les motifs sont disposés en bandes longitudinales reliées, de place en place, par des guirlandes ou des retombées dont un masque forme le centre; les bandes elles-mêmes, au moins pour l'armet et la cuirasse, sont composées de figures alternant avec des satyres qui se déforment pour composer des arabesques; au haut du plastron, c'est un grand mascaron sous quoi sont adossés deux captifs, différents comme dessin et comme exécution de ces sempiternels vieillards à barbes de fleuve qui surchargent les œuvres allemandes, tout comme celles d'Étienne Delaune et des maîtres édités par Brückmann; sous ces captifs, un édicule abrite une Bellone appuyée sur sa lance, debout sur une plinthe soutenue par un satyre; des mascarons chargent le frontal de l'armet, la région pectorale des épaulières, la partie bombée des cubitières; mais les ailes de celles-ci portent de grandes figures assises, la Renommée et la Gloire, qui sont d'une allure un peu lourde. Les tassettes, à six lames, s'attachent directement à la courte braconnière par des moraillons fixes qui sont des pattes rivées sur un anneau transversalement aplati. L'armet, à gorge, s'emboite sur un colletin à trois lames. Les gantelets manquent. Cette armure, suivant la tradition, aurait été donnée à Philippe III enfant par le duc de Terranova.

Les trois demi-armures des infants fils de Philippe III, don Fernando (B. 18), don Carlos (B. 15) et don Philippe (B. 13), sont d'un travail tout aussi riche, mais moins parfait, où une main italienne se laisse encore deviner; elles datent du commencement du

XVIIe siècle; sur l'acier noirci, des incrustations d'argent délimitent des champs incrustés d'or portant les emblèmes de l'Espagne : lions de Léon, tours de Castille, l'aigle d'Autriche, les colonnes d'Hercule. La technique est excellente encore, mais l'exécution vaut mieux que la composition [1].



BRAS GAUCHE D'UNE DEMI-ARMURE DE PAREMENT.

Ayant appartenu à Philippe III enfant
et attribuée à Luce Picinino de Milan

Plus lourde et plus riche encore s'accentue la décoration des harnois royaux du XVIIe siècle. On dirait que, dans les armures de Philippe III et de Philippe IV, les maîtres ont voulu proportionner l'ornement au poids des diverses pièces dont certaines, telles qu'une rondache, peuvent être portées à grand'-peine par un homme de force ordinaire [2]. La mode était alors d'incruster l'argent sous forme de perles saillantes, soigneusement arrondies et disposées en rangées.

Dans les plastrons et rondaches à l'épreuve, qui portent les marques des balles d'essai, ces dépressions sont elles-mêmes motifs à ornements : on les enserre dans des anneaux de perles d'argent, dans des entrelacs d'or. Le mauvais goût est arrivé à son comble, et l'on fabrique des boucliers ornés de gemmes qui sont de véritables pièces d'orfèvreries plus étincelantes que des reliquaires. Tels sont ces deux boucliers ovales (D. 72 et D. 73) qui furent donnés par un duc de Savoie à Philippe III, sans doute au

1. Don Philippe d'Espagne, depuis Philippe IV, 1605-1665. Don Carlos, 1607-1632. Don Fernand, 1609-1641. Du premier l'Armeria possède encore deux demi-harnois de guerre blancs à bordures gravées et dorées. Le premier de ces

commencement du XVII[e] siècle. Ils sont ciselés, repercés, dorés, couverts de pierres précieuses et d'intailles serties. Un cimeterre les accompagne (G. 63), qui n'est pas d'un meilleur style et dont la poignée et le fourreau disparaissent sous une joaillerie aussi criarde que celle que l'on fabriqua si longtemps à Gênes à l'usage des Turcs et Barbaresques. Pendant deux siècles, le nord de l'Italie inonda l'Orient de ces armes — on dirait des accessoires d'opéra — qui reviennent maintenant en nos pays pour la plus grande joie des collectionneurs.

Mais il y avait encore des armuriers qui ne tombaient pas dans ces lourdes erreurs, et l'on peut dire que la fabrication courante des armures était encore, à la fin du XVI[e] siècle, à la hauteur de sa tâche. Ce sont notamment les harnois gravés qui gardèrent le plus longtemps le meilleur caractère. Soit qu'elles fussent chargées de ces bandes longitudinales gravées à la damasquine, comme dans les cuirasses de Pise que les Espagnols nomment *armures à crapauds*, à cause du contour souvent informe des ornements, soit qu'elles fussent couvertes d'une damasquine plus serrée encore, imitant le dessin des velours frappés, toujours ces armures restaient dans l'élégance et dans la justesse. De ces pièces gravées en imitation d'étoffe il faut citer celles des jeunes princes de la maison de Savoie qui moururent au service de l'Espagne au commencement du XVII[e] siècle. Une d'elles, qui a perdu sa dorure, a jadis été représentée en chromolithographie par Séré et Lacroix comme ayant appartenu à Gonzalve de Cordoue.

Mais, avec le XVI[e] siècle disparaissent les maîtres armuriers, et ils semblent avoir emporté avec eux dans la tombe les merveilleux procédés d'exécution et de décoration que leurs successeurs ne voulu-

harnois a été exactement copié pour chacun des deux autres infants, de telle sorte que les trois fils de Philippe III portaient une armure semblable. L'Armeria possède beaucoup d'autres armures d'enfants, très complètes et très belles, dont une des plus intéressantes est celle de l'infant Balthasar Carlos, montée sur un petit genêt.

2. Une armure de jeune homme, ayant appartenu à Philippe IV, semble dater de l'époque de son mariage avec Isabelle de Bourbon, fille d'Henri IV. Elle comporte de nombreuses pièces complémentaires et une intéressante marque qui est un écusson couronné, chargé de trois fleurs de lys, ayant de chaque côté une lettre, à droite un M, à gauche un P. On sait qu'Henri IV et Louis XIII eurent à leur service des armuriers selliers du nom de Petit; et l'on peut croire que cette armure — elle semble bien d'un travail français — est un cadeau de Louis XIII à son beau-frère. Le mariage de Philippe IV avec Isabelle de Bourbon est de 1615; la réunion des époux date de 1620; Philippe avait alors 15 ans; c'est bien l'âge de l'adolescent pour qui fut faite cette armure.

rent pas recueillir. De la plupart de ces artistes, les noms sont inconnus, comme celui de cet habile azziministe qui exécuta un des plus admirables harnois de parade de Charles-Quint. C'est une demi-armure d'acier noirci touché d'or, d'une admirable forge. Articulée à la taille par plusieurs plates imbriquées, très bombée aux flancs, très serrée aux hanches, elle est une des plus belles qui existent au point de vue architectural. L'azziministe qui la couvrit des délicats filets d'or dont elle est ornée doit être le même qui exécuta une cassette appartenant au marquis de Trivulce et que la *Gazette*[1] a reproduite. L'inscription très lisible : PAULUS AGEMINIUS FACIEBAT ne permet pas de baptiser autrement le personnage, non plus que le petit cartouche situé sur le garde-rein si remarquable que deux bretelles d'acier relient aux épaules. Au milieu de ce cartouche, on lit : D. P. T.

Sans doute le comte de Valencia trouvera-t-il le nom de cet artiste trop modeste parmi tous ces damasquineurs espagnols dont certains sont assez connus, comme ce Diego Çaïas que l'on a nommé aussi Didacus de Gayas et dont nous avons déjà parlé d'ailleurs à propos d'une masse de la collection Spitzer.

Les armures ornées ne sont pas les seules intéressantes que l'on puisse voir à l'Armeria. D'autres plus simples méritent d'attirer l'attention. Telles sont ces deux de gendarmes, noircies, élégantes et fines, qui sont parmi les plus complètes de ce genre que l'on connaisse. Elles datent du milieu du XVIe siècle. Beaucoup de pièces d'armes du XVe siècle méritent d'attirer l'attention, notamment celles d'arbalétriers et de piquiers achetées en Aragon, et présentent des salades à bavières d'un modèle intéressant.

Il faudrait aussi parler de ces harnois légers, composés de pièces très espacées, destinées à compléter la défense fournie par le buffle et la maille, comme dans ces équipements dits *à la genète* dont l'Armeria possède encore certains ayant appartenu à l'empereur Charles-Quint. Les débris d'une armure à pièces de rechange très nombreuses, dont la plupart furent perdues lors de la désastreuse expédition d'Alger, présentent encore certains de ces grands colletins descendant en plates articulées pour former un triangle sur la poitrine, et aussi les brassards ajourés ou formés de plates longitudinales d'acier destinées à arrêter les coups de taille.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, p. 64.

V

LES ÉPÉES

L'on pourrait croire que l'Armeria de Madrid possède une très riche collection d'épées sorties de ces fabriques de Tolède dont les maîtres sont restés à jamais fameux. Il n'en est rien cependant, et les épées sont loin de compter parmi les pièces les plus nombreuses[1]. Mais la plupart d'entre elles sont des armes de choix et éveillant le plus haut intérêt archéologique. Nous avons déjà signalé quelques-unes des plus remarquables comme des plus archaïques. Il faut encore citer l'épée dite d'Isabelle la Catholique et celle de Gonsalve de Cordoue; toutes deux sont d'un beau style, quoique d'une grande simplicité. Datant de la fin du xve siècle, elles présentent, dans leur partie architecturale et leur sobre décoration, l'application de ces traditions moresques sur lesquelles les Espagnols vécurent encore longtemps au cours du xvie siècle. Nous ne parlons que pour mémoire des armes dites de Boabdil; on les a si souvent décrites et figurées, malgré leur provenance et leur attribution peu certaines, que nous ne saurions que rééditer des légendes, et nous préférons attendre qu'une étude approfondie paraisse quelque jour sur ces épées singulières que quelques-uns appellent improprement des *alfanges*. Ce dernier vocable doit être réservé pour les cimeterres à lame courbe.

Nous figurons ici l'épée d'État de Charles-Quint, ou, pour mieux dire, sa lame. Car elle a été démontée, toute la poignée plus ancienne d'argent émaillé — comme en témoignent les anciens inventaires — ayant été détruite, sans doute fondue, puis remplacée par une monture un peu hétéroclite, mais d'une allure archaïque suffisante. C'est une grande et belle lame de Solingen précieusement

1. Les causes de cette pauvreté relative sont multiples. Elles tiennent tout d'abord à des déprédations dues à une administration parfois négligente, mais surtout au pillage partiel de l'Armeria par le peuple de Madrid pour combattre les troupes françaises en 1808. C'est alors que disparurent trois cents épées qui ne sont jamais rentrées. Les belles montures d'or dont parlent les anciens inventaires royaux conservés dans les archives de Simancas (Cf. Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*) furent fondues au cours des divers règnes pour être remises au goût de la mode.

gravée et dorée, portant sur son talon des ornements, volutes, rinceaux d'un beau style, puis les colonnes d'Hercule et l'écusson impérial. L'épée *des rois catholiques* est un peu plus ancienne; elle date de la fin du xv[e] siècle. Sa lame, longue d'un mètre environ, et très simple, est montée sur une garde en croix d'acier gravé et doré tout comme le pommeau très comprimé, à cinq lobes, dont quatre largement repercés d'un trou rond. La fusée actuelle est moderne; l'ancienne, comme en témoigne la peinture de l'inventaire, était habillée de velours rouge soutenu par huit spires d'un épais fil d'or tordu; des floches de soie accompagnaient la base du pommeau et l'écusson de la garde. Plus heureuse que l'épée officielle de Charles-Quint, celle *des rois catholiques* a conservé son fourreau, monument archéologique du plus haut intérêt, tant pour les armuriers que pour les brodeurs. Son revêtement de soie rouge brodé et ourlé d'or porte les armoiries de Léon, de Castille, d'Aragon, les flèches d'Isabelle, le joug de Ferdinand. Il n'a jamais existé de chape; mais la bouterolle dorée, que l'inventaire nous représente avec sa curieuse forme en fer à cheval, a disparu.



ÉPÉE DITE A L'ALLEMANDE (TEDESCA).
(De l'inventaire de Charles-Quint.)

Une assez belle suite d'épées bénites données par les papes mérite d'attirer l'attention. On sait combien, à une époque, les souverains pontifes se montrèrent prodigues de ces dons apostoliques; M. Eugène Müntz en a patiemment reconstitué l'histoire. Ces glaives, ou *stoccos*, étaient généralement de même taille, de même forme, comme s'il existait à Rome un modèle coutant de ces manifestations tangibles et bien matérielles de la reconnaissance spirituelle du Saint-Siége [1]. L'Armeria possède neuf

1. Les rois n'étaient pas seuls à recevoir cette récompense symbolique, qui, avec le chapeau, représentait la marque sympathique la plus flatteuse que la papauté pût donner. C'est ainsi que don Juan d'Autriche reçut, après la victoire de Lépante, une épée bénite par le pape Pie V; elle est au Musée naval de Madrid. L'Armeria peut se consoler de cette absence, car elle possède une magnifique série d'armes et de pièces d'armures gagnées en cette mémorable journée et le fanal de la galère capitane d'Hassan Chirivi qui fut prise par don Alvaro de Bazan, premier

de ces grandes épées, dont certaines ont perdu les poignées sur lesquelles elles étaient primitivement montées. Une seule a conservé sa garniture complète d'argent doré, et cette bonne fortune est d'autant plus grande qu'elle compte parmi les plus anciennes, car elle fut donnée par le pape Eugène IV à Jean II de Castille, en 1446. Ce *stocco* est moins massif, moins monumental que les autres, et sa lame plus simple; elle porte un nom de fourbisseur sans doute : PIERVS. ME. FECIT. Les autres, qui ressemblent à de moyennes épées à deux mains, ont les lames gravées et dorées chargées d'armoiries et des noms des souverains pontifes qui les donnèrent aux rois catholiques : Calixte III, Clément VIII, Paul III, Pie IV, Grégoire XIV, Clément VIII et Paul V.

Une des plus belles épées que possède l'Armeria est celle que Desiderius Colman monta pour Philippe II, alors qu'il était prince héritier; elle fut faite pour accompagner le superbe harnois noir et or (A. 239) que nous avons décrit plus haut. La poignée, d'acier noirci, est chargée de mascarons du meilleur travail. Au pommeau grimace une tête de satyre, œuvre puissante de ciselure qui n'a jamais été surpassée; rien n'égale la force, la vivacité d'expression de cette face qui se crispe comme furieuse d'être retenue prisonnière derrière les rinceaux délicatement enroulés et détachés qui continuent les cornes. La fusée est habillée de lames plates de cristal de roche gravées sur leur face intérieure, et tous les traits profonds de ces intailles sont dorés. Ces plates-bandes de quartz sont serties, dans la garniture, d'acier noirci et doré. La lame est de fabrication allemande, de Solingen, et porte sur son talon fortement doré la marque fameuse de Clemens Horn, qui est une tête de licorne. Ce Clemens Horn, qui vivait encore en 1588, fut un des maîtres illustres de ces corporations de Solingen dont la maison Wiersberg continue encore aujourd'hui les traditions. Longue de 94 centimètres — l'épée complète ayant 1m,10 de longueur totale, — large de deux doigts, cette lame plate, légère, rigide et d'une trempe admirable, est incrustée d'or et chargée d'inscriptions. D'un côté, avec des devises banales et

marquis de Santa-Cruz, d'autres fanaux encore gagnés sur les Turcs, soit à Lépante, soit à Navarin, où le même Alvaro de Bazan battit Mohamed-Bey, en 1572. Toute une vitrine est consacrée aux trophées de Lépante, — les fanaux n'y sont pas renfermés, mais se dressent au milieu des carrés, — parmi lesquels quelques drapeaux échappés au dernier incendie. Les fameuses armures japonaises données à Philippe II, lors de la célèbre ambassade, ont eu un plus triste sort : elles ont été presque complètement détruites.

des adages vulgaires : PRO. FIDE. ET. PATRIA — PRO. CHRISTO ET. PATRIA, on trouve les célèbres paroles de Cicéron : INTER. ARMA. SILENT. LEGES [1], puis la traditionnelle marque de fabrique de Solingen : SOLI. DEO. GLORIA. De l'autre côté : PVGNA. PRO. PATRIA. — PRO. ARIS. ET. FOCIS. — NEC TEMERE. NEC TIMIDE, et le non moins traditionnel : FIDE. SED. CVI. VIDE.

Si fameux qu'aient été les fabricants d'épée de Tolède dont la gloire est si ancienne qu'elle remonte jusqu'au temps d'Ovide[2], nous ne pensons pas que ceux de Solingen leur aient été inférieurs. La comparaison entre leurs œuvres est aisée à faire et plusieurs auteurs se sont complu à nous retracer leur histoire [3]. Toutefois ce n'est pas sans impatience que les archéologues attendent le travail du comte de Valencia, car la question des fameux *espaderos* de Tolède a été traitée souvent par des gens si peu au courant du sujet que l'on se demande aujourd'hui ce qu'il faut croire. Ces maîtres espagnols ont dû jouir dans leur temps d'une vogue immense, les Allemands et les Italiens copiaient sans cesse leurs lames et faisaient des contrefaçons de leurs poinçons, puis imitaient même leurs signatures non sans y faire des fautes d'orthographe sans nombre [4]. Maintenant

1. Cicéron, *Pro Milone*, IV, 10. La vraie version est : *Silent leges inter arma.*

2. *Imo toletano præcingant ilia cultro.* Gratianus Faliscus de Venatione, v. 341.

3. *Noticia de la fabrica de espadas de Toledo... por don Francisco de Santiago Palomares, escribano mayor de primeros remates de Rentas decimales de Toledo y su arzobispado*, 1760. — D. Gabriel Campuzano y Herrera. *Noticia de varios espaderos. famosos de Toledo...* in *Catalogo de la Real Armeria*. Madrid, 1854. — Bowles. *Introducion a la historia natural... de Espana*. Madrid, 1782. p. 21. — On trouve quelques renseignements dans le vieil ouvrage de Figueroa : *Plaza universal de ciencias*, 1617. Pour les marques de Tolède, il faut se méfier fortement de la planche, malheureusement classique, donnant quatre-vingt-dix-neuf de ces poinçons, et accompagnée de la liste des armuriers auxquels ils appartenaient et qui ont vécu pendant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Ce répertoire, relevé jadis par Palomarès, a été reproduit notamment par Jubinal, Campuzano y Herrera, Demmin, Eusebio Blasco, sans examen critique. Il semble que des interpoliations se soient produites par suite de quoi certaines marques ne coïncident plus avec les noms de leurs propriétaires. Les poinçons de Solingen paraissent avoir été mieux étudiés, et un consciencieux travail a paru sur eux, il y a dix ans, en Allemagne : Rodolf Cronau. *Geschichte der Solingen Klingen Industrie.* Stuttgart, 1885, in-4°. — Cfr. également : Wendelin Bœheim. *Handbuch der Waffenkunde*. Leipzig, in-8°; 1890.

4. Ils commettaient des fantaisies de faussaires plus étonnantes encore, par exemple en gravant sur certaines lames : *F. Piccinino. Toledo*, lorsque l'on savait bien que Picinino était un maître de Milan, ce que certains archéologues modernes paraissent ignorer. Cfr. Demmin. *Guide de l'amateur d'armes*. et la citation d'Ange-

à quoi tenait cette vogue? Était-ce à la qualité de ces lames? Je croirais plutôt que c'était à leur extrême rareté sur le continent. La péninsule semblait garder avec un soin jaloux les précieuses épées forgées à Tolède, à Valence, dans d'autres villes encore, et des règlements prohibitifs sans nombre en entravaient l'exportation. Des ordonnances royales défendirent même complètement de sortir les lames de Tolède du royaume, et c'était une heureuse fortune que de compter parmi ces privilégiés auxquels on permettait d'acheter jusqu'à une douzaine des précieuses armes. Il ne faut donc pas s'étonner de l'affection que Brantôme semblait porter à ces *épées espaignolles* « bonnes et esprouvées » dont il parle dans son testament.

Les armuriers espagnols apportaient le plus grand soin aux différentes opérations par lesquelles passait l'acier pour arriver à constituer une lame : forge, recuits, additions du sable fameux du Tage, trempe. Les eaux du Tage passaient, comme le sable de ses rives, pour posséder de merveilleuses propriétés sidérurgiques. Martinez del Romero le déclare d'une façon emphatique :

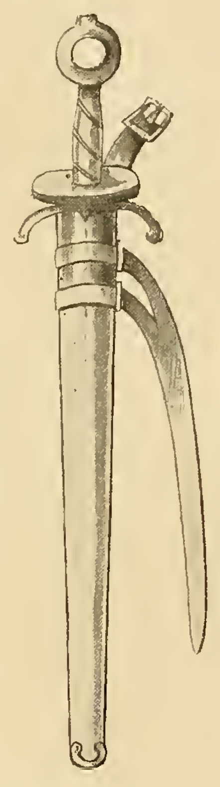
« Las aguas del Tajo son muy alabadas por sus cualidades escelentes, y una de ellas, la de ser a proposito para el temple y finura de las armas : esto lo comprueba la pràctica observada en tantos siglos por los espaderos toledanos, que siempre han convenido en que en esta ciudad, por particular influjo atmosférico ú otra razon que no se alcanza, tienen dichas aguas una virdud oculta que contribuye al logro de temple tan estimado. »

Sans doute aussi ces forgerons continuaient-ils les traditions antiques de leurs aïeux celtibériens qui faisaient remonter l'origine de leurs mines au Cabire Alétès et dont Diodore de Sicile [1] nous a conservé certains procédés. Ils faisaient déjà des épées d'une telle trempe, que les boucliers, les cuirasses et les casques ne valaient rien contre elles. Les Romains utilitaires avaient adopté cette excellente épée espagnole dès l'époque de la seconde guerre punique, nous ne savons s'ils parvinrent à en fabriquer. Il est probable qu'ils se fournissaient directement en Espagne. On a beaucoup parlé de petits mystères, de tours de main, maintenant perdus, et qui préparaient le fer à devenir un excellent acier. Nous pensons que la supériorité

lico Angelucci in *Catalogo della Armeria Reale de Torino*, p. 243, note 1, et 245, note 1, qui reproche sévèrement à l'auteur allemand d'avoir négligé de consulter le classique ouvrage de Morigia, *Della Nobilita di Milano*, l. v, § xvii. Ce Federico Picinino marquait ses lames d'une tour couronnée.

1. Liv. V, ch. xxxiii.

des lames de Tolède du XVIe siècle venait surtout de l'habileté qu'avaient ces espadéros à souder ensemble de nombreux morceaux de fer dont ils formaient une étoffe et qu'ils aciéraient successivement. On a dit qu'ils employaient surtout à cet usage des vieux fers de mule, parce que la façon dont cette bête frappe le sol désagrège les molécules du métal et fait disparaître les mauvaises; on a dit aussi qu'ils se servaient de toutes sortes de vieux fers après les avoir laissés enterrés pendant assez longtemps pour qu'une partie du métal fût corrodée profondément par la rouille et que celle qui restait intacte fût uniquement composée d'acier [1]. Il est difficile d'admettre la vérité de ce dernier dire, car, même dans des fers travaillés au charbon de bois, ce qui était là toujours le cas, il ne se forme pas nécessairement de l'acier, à moins qu'une épreuve, se rapprochant du procédé indien, ne soit menée longuement dans le but exclusif de carburer le fer. Aussi est-il à croire que les lames devaient être forgées d'étoffe en fer doux, puis aciéré lentement et dans la masse, de manière à laisser au milieu une couche moins rigide. Cette méthode, difficile et lente, que les Japonais ont poussée à la perfection tout en fabriquant leurs lames d'après des principes complètement différents, — puisque leurs sabres sont faits d'une mise d'acier habillée entre deux mises de fer doux, — fait de chaque lame une véritable personnalité, et lui retire tous les défauts de notre fabrication moderne dont les principaux sont les soufflures et les pailles.



ÉPÉE DE TOURNOI.
(Inventaire de Charles-Quint.)

La qualité première de toutes ces belles lames anciennes est la légèreté. Qu'elles soient espagnoles ou allemandes, elles pèsent toujours, à volume égal, un tiers de moins que les lames modernes tirées au laminoir et trempées à la botte. Car il faut encore tenir compte de cette trempe individuelle qui, beaucoup plus difficile

1. On a dit que les Japonais usaient de procédés semblables pour le fer de leurs lames de sabre. On doit croire plutôt que les Espagnols savaient très bien préparer les minerais de fer dont une mine fameuse existait dans les environs de Mondragon. (Cfr. Bowles, *Introducion a la historia natural y a la geografia fisica de Espana*. Madrid, 1782, p. 295.)

que celle en usage aujourd'hui, faisait éclater à la première épreuve l'imperfection des lames, obligeait à les recuire, à les redresser, pour les ramener, malgré leur longueur, à une rectitude parfaite. On a dit que les Espagnols trempaient leurs lames, à Tolède, dans une profonde cuve pleine d'eau du Tage, en y faisant descendre vivement chacune d'elles verticalement, la pointe en bas. Il est possible qu'il y ait là des inexactitudes et sans doute les vieux maîtres devaient-ils se servir aussi d'huile, de rognures de vieux cuir peut-être. Les Allemands passent pour avoir employé la raclure de corne de cerf. Toujours est-il que les lames des XVIe et XVIIe siècles se font remarquer par leur rigidité — et cependant elles ne sont pas cassantes — vraiment extraordinaire, étant données leur légèreté et leur minceur. Aujourd'hui les fabricants de Tolède mettent leur amour-propre à fabriquer des lames d'épée souples à pouvoir s'enrouler, dans une boite ronde, comme un ressort de montre, et leurs produits médiocres ressemblent à ceux de leurs prédécesseurs comme une de nos cuirasses de cuirassier à un plastron à l'épreuve sorti de Milan ou d'Augsbourg. Notre époque, au point de vue de la forge artistique, fera bien un peu d'en rabattre, et nous estimons que, sauf peut-être quelques vieux charrons perdus dans des campagnes reculées, nous n'avons plus un forgeron capable de ressouder à chaude portée une lame brisée.

On peut voir, à l'Armeria de Madrid, quelques lames tolédanes d'une exceptionnelle beauté ; la plupart n'ont plus leurs montures qui, composées de métaux précieux, ont été envoyées au creuset lorsque la mode exigeait une forme nouvelle, mais certaines sont complètes avec leur poignée. Il faut citer notamment ces belles épées, datant du XVIe siècle, et que l'on nomme : *épées aux câpres*, parce que leur pommeau, les têtes des quillons et des verrous du pas d'âne sont façonnés et cannelés comme des câpres. C'est là un modèle essentiellement espagnol et qui date du règne de Philippe II.

On s'étonnera de ne pas rencontrer à l'Armeria un plus grand nombre de ces rapières à coquille repercée et ciselée que tous les ignorants s'obstinent à considérer comme remontant au XVIe siècle. Cependant la raison de cette pénurie est assez simple. On n'a commencé à porter ces rapières qu'au XVIIe siècle, et l'Armeria possède surtout les armes de Charles-Quint et de Philippe II et presque rien de leurs successeurs. Ces rapières, dont l'usage ne paraît pas avoir été de mise ailleurs qu'en Espagne pendant le XVIIe siècle et la

première moitié du xviiie, si ce n'est en Italie, dans les régions où prédominaient les Espagnols, étaient surtout des épées de ville. Les épées de guerre étaient sur d'autres modèles. Lorsque Philippe V se fit peindre par Rigaud avec cette épée espagnole au côté, comme on peut le voir au Louvre, il voulut par là rendre un hommage à une forme nationale qui n'avait pas passé les monts. Quoi qu'en fassent les costumiers de théâtre et les peintres d'histoire, les rapières à panier ne se sont jamais portées en France, ni à la ville ni à la guerre. Il suffit pour cela de voir les portraits, les gravures, les livres d'escrime. Et c'est une grande preuve d'ignorance que de mettre une pareille arme au côté d'un personnage du temps de Charles IX ou même de Henri III. On sourit en pensant qu'on a vu tout récemment encore, en pleine scène du Théâtre-Français, des acteurs avec de semblables épées, notamment dans le *Fils de l'Arétin*, pièce qui se passe avant 1525. Le port de ces belles armes, au moins parmi les gens à la mode, semble même avoir été assez éphémère en Espagne, comme l'a fait remarquer Bowles « Y se puede presumir que como á principios de este siglo se abandonó de repente dicho traje, emperazon a venir de fuera grandes cantitades de espadines guarnecidos, como los que se llevaban con el traje que se empeso á usar, de que provino la decadencia de las fabricas, y al fin su total ruina, perdiendose al mismo tiempo la practica del temple ». Elles furent remplacées par ces « espadines guarnecidos », ces courtes épées, épées françaises à poignée généralement de bronze argenté ou doré que les courtisans de Louis XIV mirent à la mode, sans doute parce que ces hommes, destinés désormais à vivre dans de continuelles cérémonies, à parader dans des salons, à monter plus en carrosse qu'à cheval, trouvaient cette vilaine arme plus commode à porter que la rapière. Les épées devinrent désormais un article de pacotille, il en sortait un millier d'un même modèle, d'un même atelier. Les lames venaient de Solingen, les gardes d'Allemagne et de Paris, jamais on ne vit rien de moins individuel ni de plus médiocre que l'épée, de Louis XIV à la

CEINTURE D'ÉPÉE
(De l'inventaire de Charles-Quint.)

Révolution. A peine si, chez les meilleures, la délicatesse du décor sauva la pauvreté de l'architecture. Des courtisans, pour se mettre au goût du jour, commirent des actes de vandalisme ; nous avons raconté ailleurs l'histoire de l'épée que Charles IX avait donnée à Brissac.

En somme, les Espagnols sont ceux qui ont forgé et porté les derniers de belles épées, et ils peuvent s'enorgueillir d'avoir eu des maîtres comme Alonso de Sahagum, Andrès Martinez, Antonio Ruyz, Lope Aguado, Francisco Ruiz, Miguel Cantero, et d'autres moins illustres qui vécurent au XVIe siècle et qui furent suivis au XVIIe par les fameux Tomas de Ayala, Sébastien Hernandez, Hortûno de Aguirre, Juan Martinez.

Charles-Quint paraît avoir eu un faible pour les armuriers allemands, la plupart des lames de ses épées de guerre ou de chasse proviennent de Solingen. Il faut remarquer entre toutes trois pièces du plus haut intérêt, des épées à sanglier (*Espadas para puercos*) dont la pointe est élargie en spatule. Ce sont des armes très simples, dont le pommeau lenticulaire, de forme archaïque, surmonte une courte fusée, puis vient une petite garde en croix. Les fusées sont habillées d'un fil noir fortement serré, toute la poignée est noircie au feu, les lames sont très simples, fourbies. De ces épées, certaines devaient se porter dans un fourreau, car l'écusson de leur croisette forme un godet destiné à obturer la chape de la gaine comme elle s'observe dans les estocs allemands, disposition qui avait pour but d'empêcher la pluie d'entrer et de rouiller la lame. Étant donné l'élargissement en spatule du fer, ces fourreaux devaient être très larges, comme le prouvent les dimensions du godet. Mais, bien que figurées dans l'inventaire illustré, ces épées n'y sont pas représentées avec leurs fourreaux. Et ce n'est pas un oubli, car la plupart des épées reproduites sont engainées. On devra remarquer que, dans ces armes de chasse, le pommeau n'a ni embase ni bouton de rivure, la soie est rivée directement sur la convexité supérieure; par le bas il se pose directement sur la fusée ou bien même celle-ci rentre en lui, comme cela s'observe pour nombre d'épées du XVe siècle. Les lames sont d'abord en forme de baguette ronde forgée parfois en section carrée pour former un ricasso sous la garde. La plus ornée de ces épées (G. 142) a ses quillons chantournés, terminés en boutons extérieurement plats; à leur naissance, ces quillons portent quelques cannelures, saillantes sur la chape, plus basses de relief sur le reste de leur parcours; la largeur de la chape est la même que celle de la spatule;

elle a son pommeau presque sphérique chargé, sur chaque face, d'une rosace côtelée. La marque de la lame est formée de cercles dentelés, que l'on retrouve sur une autre (G. 141); celle de G. 140 est une circonférence surmontée d'une croix, poinçonnée sur la spatule. Ces spatules, plates et tranchantes, sont en forme de feuille de laurier.

Il y aurait encore nombre d'épées intéressantes à mentionner, des glaives de justice, des épées à deux mains, des estocs. Ceux-ci, qui ont appartenu à Charles-Quint, sont allemands. Leurs lames triangulaires, très longues, sont montées sur une poignée dont la garde est une simple croisette à deux quillons chantournés, la fusée est à ressauts, le pommeau en forme d'oignon. L'écusson de la garde est façonné en godet pour rejoindre la chape du fourreau et l'obturer complètement. Tel est le vrai type de l'estoc à la façon d'Allemagne au XVIe siècle. Il y en avait cependant à lame plus large et plus courte, quoique faite également pour frapper uniquement de la pointe. D'excellents termes de comparaison se trouvent à l'Armeria, où l'on voit l'estoc français ou italien de François Ier, celui de Frédéric le Magnanime, et d'autres ayant appartenu à Charles-Quint. D'une façon générale, les estocs de races latines paraissent avoir été plus larges et plus courts que ceux portés par les Allemands.



ÉPÉE OFFICIELLE DE CHARLES-QUINT.
(Lame allemande de Solingen.)

VI

OBJETS DIVERS

Il faudrait signaler encore bien des armes et objets du plus haut intérêt artistique et archéologique, comme ces séries de pistolets

de guerre de l'empereur Charles-Quint. Certains sont très simples; d'autres, au contraire, très ornés, gravés, damasquinés, avec leurs fûts incrustés, leurs tonnerres ciselés aux armes d'Espagne, montrent la perfection déjà atteinte par l'industrie de l'arquebusier. Les batteries à chenapan, — ce sont celles dont le chien, portant un silex, est monté à l'opposé de celui en usage aujourd'hui, — sont d'un merveilleux travail. Des doubles pistolets nous montrent leurs canons superposés, et, comme si cette complication n'était pas suffisante, une de ces armes dégage de son fût une hache d'armes du plus beau travail. Dans le catalogue illustré, toutes ces armes, ainsi que les arquebuses, sont figurées avec leurs étuis de cuir noir, en forme de carquois, au couvercle desquels sont attachés un ou deux sacs de peau pour mettre les munitions. Ces intéressants spécimens de la maroquinerie du XVIe siècle ont malheureusement été détruits, et cela est d'autant plus fâcheux qu'on n'en connait pour ainsi dire pas d'exemplaire et que, pour l'origine des fontes, on en est réduit à consulter les gravures de quelques ouvrages du XVIe siècle qui ne brillent pas absolument par la minutie du rendu. Il faut signaler, du moins, un objet en cuir du plus haut intérêt : c'est la litière de campagne de l'empereur Charles-Quint, sorte de massive malle en cuir, en forme de traîneau ou de berceau lapon, dans lequel l'omnipotent conquérant se faisait transporter au cours de ses dernières guerres, lorsque la goutte ne lui laissait pas de repos.

Nous voudrions pouvoir parler aussi des armes d'hast, de la série des lances, collection riche entre toutes, des épées et des pertuisanes, parmi lesquelles celle que Charles-Quint portait à la chasse et qui fut longtemps connue, on ne sait trop pourquoi, sous le nom de *bâton de Pierre le Cruel*. Il y a peu d'années encore, M. P. Lacombe[1] décrivait ainsi cette arme : « Ce bâton, *déployé*, a plus de sept pieds de long, mais on peut rabattre les deux branches latérales sur la grande lame centrale, et les trois ensemble sur le bâton, qui n'a alors que trois pieds et demi » ; et il la classait parmi les armes blanches orientales, sous la rubrique précitée, en la datant par conséquent du XIVe siècle.

Il faudrait parler encore de bien des armures d'homme et

1. P. Lacombe, *Les Armes et les armures* (Bibliothèque des Merveilles); Paris, 1886, p. 227, fig. 50. Cet ouvrage, bourré d'erreurs, a rendu les plus mauvais services en vulgarisant les données les plus fausses. Une armure de l'extrême fin du XVIe siècle (fig. 29) y est donnée comme ayant appartenu à Charles le Téméraire, etc.

de cheval ayant appartenu à de simples hommes d'armes, des séries de corselets, de morions, de casques de toutes sortes, des boucliers, parmi lesquels des pavois anciens de la plus grande rareté et des rondaches du plus fin travail, comme celle qui fut exécutée par le célèbre Ghissi de Mantoue, qui l'incrusta d'or avec la plus grande richesse (D. 94). Disons un mot en passant de deux superbes présentoirs ayant appartenu à Philippe II : ce sont de larges couteaux à lame parallèle, obtuse, destinée à recevoir la tranche de viande que l'écuyer tranchant détachait de la pièce. C'était sur cette vaste lame que l'on présentait la viande au convive qui la recevait, d'abord suivant l'ancien usage sur un tranchoir de pain, puis plus tard sur son assiette. Ces présentoirs ont été montés par des orfèvres flamands d'une façon digne du souverain à qui ils étaient destinés ; leurs manches dorés et émaillés sont du plus fin travail.

Telles sont, sommairement décrites, les principales richesses archéologiques de l'Armeria de Madrid.

MAURICE MAINDRON.

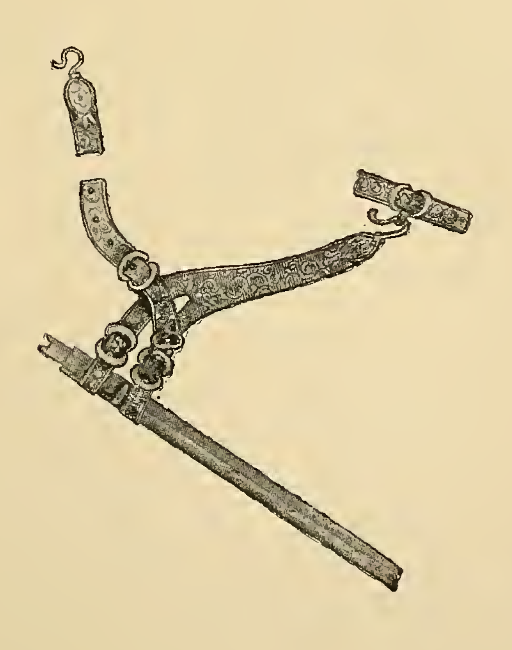


TABLE DES GRAVURES

GRAVURES HORS TEXTE

GRAVURES DANS LE TEXTE

LE MUSÉE DU PRADO

L'ACADÉMIE DE SAN-FERNANDO

L'ARMERIA

TABLE DES MATIÈRES

Sceaux — Imprimerie Charaire et Cie.

38e ANNÉE — 1896

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE			ÉTRANGER
Paris	Un an : **60** fr.	Six mois : **30** fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements	— **64** fr.	— **32** fr.	Un an : **68** fr. Six mois : **34** fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1er de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, Mis de Chennevières (de l'Institut), de Champeaux, Courajod, de Fourcaud, de Geymüller, A. Gruyer (de l'Institut), Ed. de Goncourt, J.-J. Guiffrey, Henry Hymans, Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, Mabilleau, Lucien Magne, Maurice Maindron, A. Marguillier, Roger Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Émile Michel (de l'Institut), Ém. Molinier, Eug. Müntz (de l'Institut), P. de Nolhac, Gaston Paris (de l'Institut), B. Prost, Salomon Reinach, Ary Renan, Édouard Rod, Saglio (de l'Institut), Six, Schlumberger (de l'Institut), M. Tourneux, W. de Seidlitz, Ch. Yriarte, etc., etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent **gratuitement**

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

ÉDITION DE GRAND LUXE

A partir de 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : **5 francs.**

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.

